معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الثاني

الدكتـــورة
آلاء علي عبود الحاتمي

تقديم
د. ياسر عبد الصاحب البراك

مراجعة
سمير عبد المنعم القاسمي

الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الثاني

معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الثاني

الدكتورة
آلاء علي عبود الحاتمي

تقديم الدكتور
ياسر عبد الصاحب البراك

مراجعة
سمير عبد المنعم القاسمي

الطبعة الأولى
2015م - 1436هـ

الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

رقم التصنيف:306

معجم مصطلحات وأعلام الجزء الثاني

د. آلاء علي عبود الحاتمي

الواصفات: // الثقافة // التراجم // المصطلحات //

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/10/4994)

ISBN 978-9957-593-51-3 ردمك

عمان – شارع الملك حسين – مجمع الفحيص التجاري

هاتف: 4611169 6 962+ ص . ب 922762 عمان ـ 11192 الأردن

DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing
Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
E-mail: info@almanhajiah.com

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿إِنَّآ أَنزَلْنَا عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ لِلنَّاسِ بِٱلْحَقِّ ۖ فَمَنِ
ٱهْتَدَىٰ فَلِنَفْسِهِۦ ۖ وَمَن ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا ۖ وَمَآ
أَنتَ عَلَيْهِم بِوَكِيلٍ﴾

سورة الزمر: 41

الفهرس

الفهرس

الفهرس

الفهرس

تقدمة

لعل من نافلة القول ان هناك ثمة ضرورات تستدعي مواكبة الجديد ومتابعة الرؤى المغايرة لكافة الخطابات الفلسفية والفنية والبصرية ...الخ ، كون الفن وحقبه التاريخية الطويلة قد مر بتحولات مختلفة كثيرة على مر الازمنة افرزت كماً هائلاً من المفاهيم والرؤى والطروحات المستحدثة والمتعلقة بالتقنية والفلسفة والفن والمسرح ...الخ ، وجب على المؤلف قدر الامكان حصر الجزء الاكبر منها كي يتوفر للقاريء قدر وافر منها في مجالات عدة تخدم اغراض متنوعة .

ان المصطلحات والمفاهيم والتيارات لاتتوقف ومتابعتها مهمة اضطلع بها المعجم فطموحه لايدعي اكثر مما ينبغي له لان المؤلف اراد جراء ذلك ان يقدم مايستطيعه من عون الى المثقفين وعامة الباحثين في مجالات تشمل الفن والفلسفة في علم النفس والتربية في المسرح والادب ، اذ مازالت الحاجة قائمة الى نوع من الكتب والمعاجم يؤسس لمعرفة دقيقة ومنهجية في كافة العلوم الانسانية المعاصرة، لكن المؤلف لم يدرج كل شيء لاننا لسنا على يقين من اننا ادرجنا كل ماهو جدير بالاضاءة اضافة الى كثرة المفاهيم والمصطلحات التي من الصعب حصرها بجزء واحد او جزئين فما يضعه المؤلف بين يدي القاريء معجم مستخلص من مصادر عربية واجنبية يقصد من وراءها تنامي المثاقفة النقدية والفنية والفلسفية ..تعبيراً عن صورة اكثر اشراقاً لثقافة عربية حديثة.

لقد عمد المؤلف الى ان يكون الجزء الثاني مكملاً للجزء الاول بمصطلحات ومفاهيم مغايرة تنبعث من رؤية نقدية فكرية الغرض منها لا لتوصيل المعلومة بل لفهمها وتفسيرها وقراءتها فقد نجد في متن المعجم مرادفات لمصطلحات اراد المؤلف ايصالها الى القاريء كون المفاهيم لاتتوقف عن النزول الى ساحة الفكر ، والحاجة لازالت قائمة الى المتابعة وملاحقة الجديد وان كان بعضها معروفاً ومتداولاً.

ان هذا المعجم بجزئيه الاول والثاني يشتمل معلومات متنوعة لكنها لاتضاهي معاجم المؤلفين العظام بل مستمدة من طروحاتهم متنوعة الافكار،

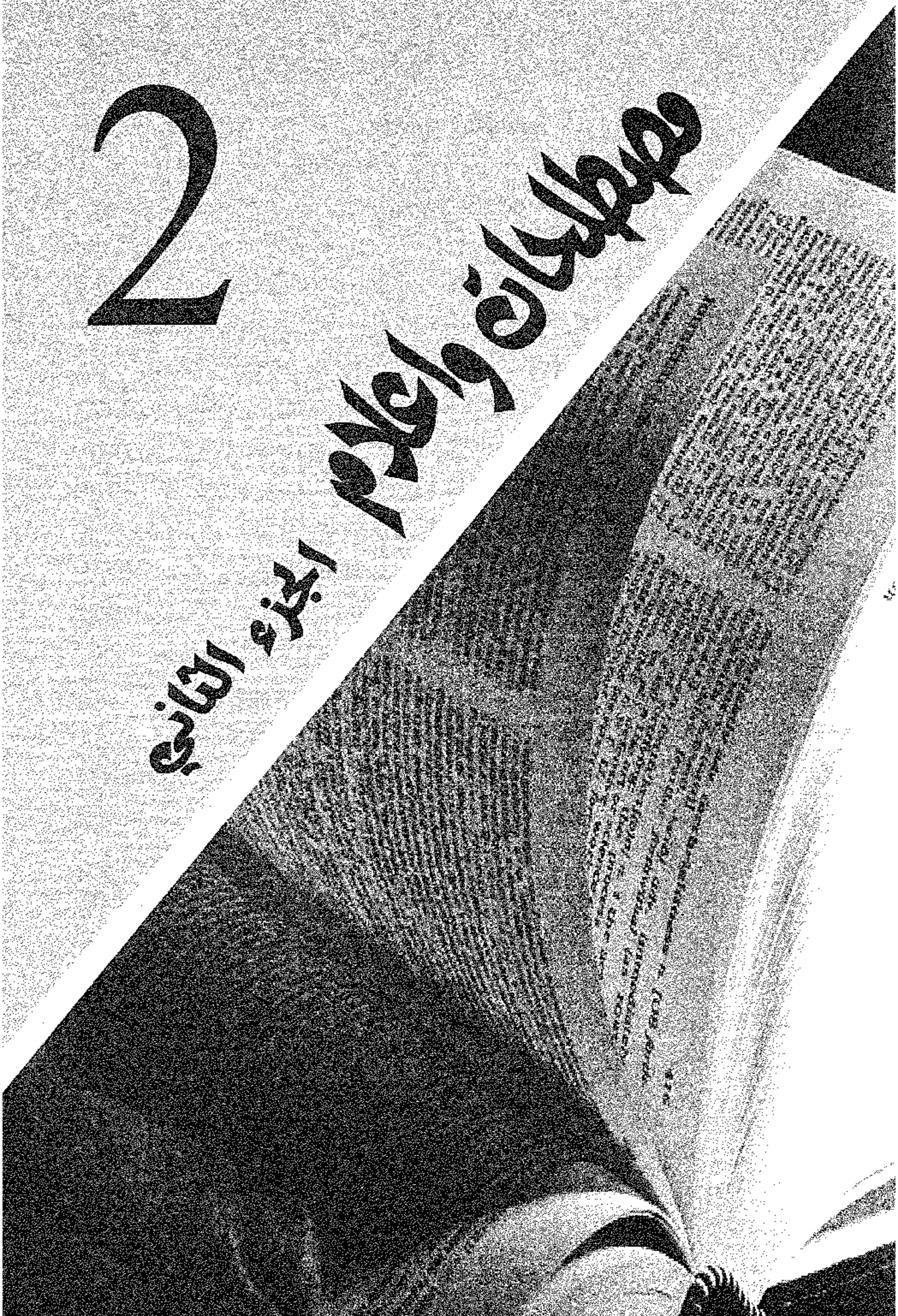
أأمل لجميع القراء والمثقفين عظيم الموفقية ، واسأل الله العظيم ان اكون قد وفقت في اتمام هذا الجهد.

ومن اله التوفيق

2

مصطلحات وأعلام

الجزء الثاني



مصطلحات واعلام

الجزء الثاني

جورجياس (485 – 380 **ق. م**) Georgeis:

سفسطائي إغريقي قرر ثلاث قضايا، أولها: أن لا شيء موجود، وثانيها: أنه كان ثمّة شيء موجود فمعرفته مُحال، وثالثها: أن ذلك الشيء لو عرف لما استطاع عارفه نقل معرفته به إلى سواه، ومادامت المعرفة الموضوعية مُستحيلة فلا يبقى سوى فن الإقناع لتُقنع به من شئت، فقد سار على خطى (بروتوغوراس) وألّف كتاباً في الطبيعة وصل فيه إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها بالآتي: ليس ثمّة شيء موجود، ولئن كان ثمّة شيء فلا يمكننا معرفته، وإن توصلّنا إلى معرفته نظل عاجزين عن التعبير عن هذه المعرفة لغيرنا، وبظهور (جورجياس) تتجه السفسطائية نحو الشك، فتبلغ على يديه حدّاً من الأفكار لا يستقّر على حال، وقد بدأ بفكرة الوجود واستعمال (برهان الخلق) لبيان استحالة إثبات الوجود واللاوجود على سواء، أو ما كان مُركّباً منها، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانيّة نقلها باللغة إلى الآخرين؛ لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود ولقد شك (جورجياس) بالعقل وحقائقه، ثمّ عاد ليُشكك بعالم الحس وحقائقه قائلاً: " إن إدراك أي شيء بالبصر لا يمكن نقله إلى الآخرين؛ لأن الكلام عاجز عن أن ينقل حقيقة المحسوسات لعدم قدرته على تمثيلها تماماً " كما يُعدّ (جورجياس) مُطوّر فلسفة الشك واللاإرادية العقلانية، فقد ربط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسيّة، وقد انطلق في تحليله إلى ثلاثة قضايا: 1. لاشيء واقعي، 2. وإذا كان الشيء واقعياً فإنه غير قابل للإدراك، 3. وإذا كان أي شيء قابل للإدراك فإنه يكون غير قابل للتعبير عنه لغوياً.

النظرية الحتمية البيئية Determinism:

يقر أصحاب هذه النظرية أن الإنسان يخضع بكل ما فيه للبيئة فهي التي تسيطر عليه وليس العكس كما يتردد ويشيع، فالبيئة بما فيها من مناخ معين وغطاء نباتي وحياة حيوانية تؤثر على الإنسان من مختلف الجوانب مثال على ذلك، تأثير البيئة على بنية جسم الإنسان، فإذا كان الإنسان يعيش في بيئة جبلية يكون تأثيرها بالإيجاب على تقوية عضلات الارجل، أما اذا كانت بحرية فهي تقوي عضلات اليدين، وقد أدى هذا التأثير المتباين والتناقض الواضح بين الشعوب وخاصة الأسيويين والأوربيين والذي أسترعى انتباه الفلاسفة منذ القدم الى ظهور (نظرية الحتمية) لتفسير هذا التناقض، ومن رواد هذه النظرية، (أرسطو، أبن خلدون)، (هيبوقراط Hippocrtes(460-370 ق.م).

ياوس:

احد رواد نظرية التلقي ابتدأ عمله من نقده للمنهجيات السابقة التي حُلل (النص) في ضوءها والتي غالباً ما كانت تغض النظر عن أحد أقطاب العملية التواصلية فيه (المتلقي)، فضلاً عن أنها غالباً ما كانت تهمل الجانب التأويلي وتكتفي بالوقوف ضمن حدود عملية تفسيره فقط، ويرى عوضاً عن ذلك بـ" إن الصيرورة التاريخية للأدب والفن لن توجد إلا من خلال أفعال ومنجزات المتلقين اللذين يشيدون تقاليده، بل الأمر أبعد من ذلك، فهم يستطيعوا أن يقوموا بالدور النشط المتمثل بالاستجابة لتقاليد ما وذلك من خلال إنتاج مؤلفات جديدة، اذ أعاد (ياوس) النظر في مقولة التاريخ، إذ أن التاريخ عند البنائيين هو التطور الداخلي للبنى، أما (ياوس) فقد وضع هذا التطور خارج البنية النصية، أي في السلسلة التاريخية للتلقي، وفي ضوء هذا التطور لتاريخ الفن يترجم مفهوم تاريخ التلقي من خلال مفهوم (أفق التوقع)، وتتألف الأنظمة المرجعية (لأفق التوقع) بحسب (ياوس) من ثلاثة عوامل رئيسة هي:

1. التجربة الرئيسة التي أكتسبها المتلقين عن الجنس الذي ينتمي إليه (النص).
2. شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها (ثيماتها) التي يفترض به معرفتها.

3. التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

كما طرح (ياوس) مفهوماً إجرائياً هاماً أطلق عليه (أفق التوقع)، إذ عدّه فضاءً يتم من خلاله بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ومما تجدر ملاحظته هو استخدام كل من (غادامير، هوسرل، وهيدجر) لهذا الأفق قبل (ياوس) مع تباين المسميات ، اذ ان (ياوس) يعرّف افق التوقع بأنه " نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع أي فرد افتراضي أن يواجه به أي نص، وأشار (ياوس) إلى أن مفهوم (تغيير الأفق) أو بناء (الأفق الجديد) يفرز مفهوماً ووعياً جديد يدعوه بالمسافة الجمالية، أي المسافة التي تفصل بين (التوقع) الموجود سلفاً والنص الجديد وعلى نحو يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السالفة مع معايير (النص) الجديد وهذا هو الأفق الذي على ضوءه تتحرك الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف.

شارل لالو (Ch. Lalo 1877-1953):

يعد أحد مؤسسي الأستيتيكا الفرنسية الحديثة كفرع علمي يأخذ بالمعيارين الإمبيري والسوسيولوجي، ودرس (لالو) الفلسفة ثم قام بتعليمها في المدارس الفرنسية، وفي عام 1908 نال درجة الدكتوراه على دراستين كرسهما للأستيتيكا المعاصرة والموسيقى، وفي عام 1933 ترأس قسم الأستيتيكا في السوربون، وكانت حصيلته العلمية أكثر من خمسة عشر كتاباً صارت اليوم مصدراً موسوعياً لعلم الجمال، وترأس (لالو) الجمعية الفرنسية للأستيتيكا، ويرى أن كل عمل فني إنما هو عمل فريد لا يماثله أي عمل آخر ولكن هل التعبير بمثابة طراز واحد، ويرى"(هربرت ريد (معتمداً على دراسات)يونج (التي وضعت طرزاً متميزة بعضها عن بعض من النفس البشرية، "وجوب توقع طرز تعبيرية موازية لها، والنتيجة التي ترتب على ذلك أن كل طراز لا يكون طرازه التعبيري المميز واضحاً "، كما أنه يقسم في دراسة حول التعبير عند الطفل على نوعين: الأول موجه نحو غاية محددة، يهدف الى إشباع شهية الجوع، والآخر

حر، غرضه أظهار الوجدان كالسرور أو القلق أو الغضب، ومثاله الواضح هو اللعب، ويشير بقوله (لالو) "أن التعبير ليس شبيه بالحياة بالمرة في حين يعبر الفنان عن انفعالات هو يصنعها لا علاقة لها بحياته، وأحياناً نرى في أصعب الظروف وأقساها ينتج إبداعا وفناً عظيماً ولا علاقة له بالظروف الاجتماعية، ونجد فنوناً تعبيرية في غاية الإبداع لأناس يهتمون بالتفكير التأملي والفنتازي والميتافيزيقي وهذا لاعلاقة له بالحياة الواقعية بل بالتجربة الروحية فالفنان لا يقدم معادلاً موضوعياً ولكن يقدم بدائل مرئية محسوسة لتلك العوالم، فالفنان لا يستنتج ولا ينقل الموضوع بل يقدمه من خلال مرشحات عديدة بعلائق تشكيلية وجمالية وقد توحي لنا بعض الفعاليات الحركية للفنان على سطح اللوحة وكأن هناك حركة موازية لها في القوة وفي الاتجاه بداخل الفنان، ولكنها إيحاءات ليست الا.

القارئ (المتلقي) المحسوس Lecture Concert

مفهوم طرحه (ياوس) يتمتع بأستقلال خاص، ويوجد منفصلاً عن (النص)، ويقوم بتحقيقه عنوة، ونظراً لدوره هذا، فهو يثير إشكالات ثقافية عدة تتمثل بتجاوزه للشروط الذاتية والموضوعية التي خضع لها المبدع، وفي تقويضه لسلطة (النص) ورؤية المبدع الفنية. ويرى (ياوس) في هذا النوع من المتلقين جواباً عن علاقة (النص) بالمتلقي الذي يجب عليه أن يجيب على أسئلة (النص) وهو يحاوره من خلال تحديد الأفق الممكن والكائن أو القائم والمستجد، وبذلك يساهم كذات معرفية مستقلة في جدلية الإبداع الماضي والإنتاج الحاضر وفي تذويب المسافات بين الحسية الجمالية عبر المراحل التاريخية المتعاقبة.

القارئ (المتلقي) المستهدف أو (المقصود)

وهو فكرة المتلقي كما هي متبلورة لدى المبدع والتي تتباين أشكالها داخل (النص) والتي بإمكانها تحديد نوع المتلقي، وتوليد متلقي مثالي، ويمكنها أن ترتسم في ضوابط وقيم المتلقي المعاصر وهذا المفهوم يفصح بشكل ضمني ويثبت بأن هناك علاقة وطيدة بين شكل تقديم (النص) ومتلقيه، فضلاً عن ذلك فهو الذي يجسد تجربة المتلقي ويعطيها شكلها والذي لا يمكن تصوره إلا من خلال خصائص (النص) ذاته فحسب، وهناك أيضاً القارئ الحقيقي الذي يقرأ

(النص) وجهاً لوجه، والقارئ (المتلقي) العرضي الذي يفترضه المبدع ويمتلك بعض الخصائص الذوقية والقدرة على قراءة (النص)، والقارئ (المتلقي) المثالي الذي يؤيد (النص) ويوافق على ما جاء فيه .

القارئ المتلقي المخبر:

مفهوم طرحه (فيش) يتضمن شروطاً ثلاثة هي:

1. أن يمتلك طلاقة لغوية تتساوى واللغة التي كتب بها (النص) أي أن يوجد تكافؤ (فني / جمالي) بين طرفي الإرسال (النص / المتلقي) على أن لا يكون هذا التكافؤ متطابق أو متساوٍ كلياً.
2. أن يكون متمكناً من المعرفة الدلالية كما يجب أن يلم بمعرفة المجاميع القاموسية وبقية الإشكالات النصية.
3. أن يمتلك كفاءة أدبية (فنية / جمالية) أو قدرة قراءاتية.

حيث إنّ كل ما يقوم به هذا المتلقي هو استعراض كفاءته في الوصول إلى الفكرة النصية عبر اسلوب (النص) ذاته.

القارئ (المتلقي) الجامع أو (الافتراضي) Lecture Virtues

مفهوم طرحه (ريفاتير) يرى فيه قارئاً شاملاً يستدعيه (النص) في أعلى مستوياته وذلك لامتلاكه قدرة فائقة على استثمار المعطيات النصية لأقصى درجة إنتاجية ممكنة، إنه متلقي يجمع بين مختلف التلقيات ويستطيع اكتشاف الوقائع النصية المؤثرة والمساعدة على فهم البنيات المتبلورة عبر مجموعة ردود الأفعال المتعاقبة، لأن فعل التلقي يبدأ مع بدء المعالجة الاسلوبية لـ (النص) ومحاولة فك سننه ومعرفة سياقاته عبر حل تناقضاته المتتالية.

القارئ المتعاون Lecture Cooperate

مفهوم طرحه (إيكو) انطلاقاً من تصوره الخاص للدور الفعال الذي يؤديه المتلقي في تنشيط (النص) وجبر فراغاته، واستخلاص مقولاته واستشعار الفضاء التأويلي الذي هيأه مبدع (النص) للمتلقي وهو بهذا الوصف يرى (إيكو) في قارئه هذا مجموعة شروط أو عناصر تؤجج فعل التلقي وتحققه، أنه

عناصر التوفيق التي تنشأ نصياً والتي لابد أن تتحقق كي ينتقل (النص) إلى أفضل صورة جمالية ممكن أن تكون، إنه المتلقي الذي يستجيب لدواعي (النص) أياً كانت صريحة أم مضمرة.

بندتو كروتشه Bedetto Croce(1952-1866):

فيلسوف مثالي يرى إن الفن هو تأثيرات حسية يتبعها تعبير خارجي وتبعاً لذلك يرفض التفرقة بين الشكل والمضمون، وان النشاط التعبيري لا يضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتتشكل بفعل النشاط التعبيري، وحقيقة الأمر أن (الروح) الفنية لا ترى الصورة على حدة، ولا نستشعر العاطفة على حدة، بل أنها تمزج الاثنين في وحدة منسقة هي (العمل الفني) وهنا يجب أن يقال أن الفن مضمون أو الفن صورة، مادام العمل الفني يعني أن المضمون قد اتخذ صورة، وان الصورة قد امتلأت بالمضمون، ومعنى هذا انه لابد للعاطفة في العمل الفني من أن تتخذ طابع الصورة، كما ولابد للصورة أن تتسم بصبغة العاطفة، وفي فلسفة (كروتشه) لماهية الفن، يحدد أو يورد اعتراضات أربعة نوجزها بأختصار كالآتي:

1. أن لا يكون الفن ظاهرة فيزياوية، أو واقعة طبيعية، وذلك يعني انه لا يمكن أن يكون الفن مساوياً للظواهر الطبيعية (الضوء، الصوت...الخ)، كما انه لا يمكن أن يحدد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية، وفضلاً عن ذلك، فأنه لا يرى في الظاهرة الفنية واقعة قابلة للقياس، أو جسداً مادياً يقبل التجزئة، بل هو حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها وتجزئتها.
2. أن يكون الفن فعلاً نفعياً، يقصد الإنسان من ورائه إلى تحصيل لذة أو اجتناب الم، ولما كان الفن معرفة حدسية، فأنه يأبى أن يهبط به إلى مستوى الأفعال النفعية التي تدخل في نطاق الاهتمامات العملية، وبذلك فأنه يثور على كل النظريات التقليدية التي توحد بين الفن واللذة، أو المنفعة، وبالمقابل فأنه لا ينكر اهتماماتنا العملية قد تختلط في بعض الأحيان بأهتمامنا الجمالي، ولكنه لا يوافق على القول بأن (اللذة) هي

جوهر الاهتمام الجمالي، فأصحاب مذهب اللذة يرون أن الفن يشبع حاجات حسية وعقلية وأخلاقية، لكن (كروتشه) يلاحظ " أن هذا المذهب يفترض وجود ضرب من (التطابق) بين (الاهتمام الجمالي) و (الإحساس بالملائم)"، في حين أن هذا الإحساس مجرد عرض مصاحب للاهتمام الجمالي، ولان كان النشاط الفني مصحوباً باللذة، إلا أن اللذة في الواقع ظاهرة مشتركة يتقاسمها مع النشاط الفني غيره من ضروب النشاط الروحي، وهذا هو السبب في أن (كروتشه) يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم(اللذة) أو(المنفعة) أو"الإحساس بالملائم"

3. أن لا يكون فعلاً أخلاقياً، ولما كان الفن عند (كروتشه) فعلاً حدسياً أو معرفة حدسية فأنه استبعده عن دائرة العمل أو الإرادة، وتبعاً لذلك يقرر (كروتشه) انه إذا كانت (الإرادة الخيرة) هي قوام الإنسان الفاضل، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان، والسبب في ذلك أن مقولة الأخلاقي لا تنطبق أصلاً على العمل الفني، ما دام من المستحيل الحكم على أية صورة بأنها مقبولة أو مرذولة أخلاقياً، فالفن تبعاً لذلك خارج تماماً عن نطاق الأخلاق، ومع ذلك، فأن الفنان من حيث هو إنسان ليس خارجاً عن سلطة الأخلاق.

4. أن يكون الفن مجرد معرفة تصويرية، ويتضح ذلك من خلال تميزه بين المعرفة الحدسية وبين المعرفة التصويرية، وتبعاً لذلك، يضع (كروتشه) الفن في مقابل العلم أو الفلسفة على اعتبار أن الأول منهما حدس، في حين أن الثاني تصور عقلي أو مفهوم يكشف لنا من الحقيقة المعقولة، ويضيف (كروتشه) في اعتراضه هذا، انه ليس من حقنا أن نتساءل عن مدى مصداقية ما يقدمه الفنان، من الناحية الميتافيزقية أو التاريخية، ذلك انه لو ميزنا الصواب من الخطأ لكنا بإزاء واقع مادي، في حين أن العمل الفني هو موضوع خالص لا يخضع للحكم، وطالما كان الخيال والفكر متمايزين، فسيضل الموضوع الجمالي صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات، دون أن يكون بالإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية، كما يرى أن الحدس المحقق للصور الذهنية، أو

سلسلة من الصور تبدو فيها ظواهر الشيء المدرك، فالجمال منتمي للصور الباطنية أكثر من مظاهر الصور الخارجية التي هي في حقيقتها تجسيد للصور الباطنية، ويذهب ليقول: أن أصل الفن يكمن في القدرة على تكوين الصور الذهنية والفن يحكمه الخيال وثروته الصور الذهنية فقط، فالعمل الفني الجميل في نظر (كروتشه) هو العمل الذي يحقق وحدة بين الشكل والمضمون وبين الحدس والتعبير، فلا تكون الصورة جميلة بمجرد محاكاتها للجمال الطبيعي، (فكروتشه) يرى أن الجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي ذلك آن " الجمال الطبيعي ليس إلا تخميناً وحافزاً يتأثر الفنان به ويرده إلى حدس من حدوسه ويدركها بروحه ويضفي عليها قيمة ويكشف عن حقيقة الجمال فيها عن طريق الحدس والعاطفة والإحساس، فيشكل بذلك صورة خالصة تكون جميلة بقدر ما تكون نقية وقوية التعبير وبما أن نظرية (كروتشة) في الفن تقوم على اعتبار النشاط الفني حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات العملية، والاخلاقية، والتاريخية، والدينية... فإنه حينما يقرر أن (الفن للفن) لا يعني بذلك فقط الفن عن العلم والاقتصاد والأخلاق، إنما نظرية (كروتشة) تستند في استقلال الفن إلى مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الاربع للنشاط الروحي بصفة عامة: ألا وهي الفن أو الحدس، المنطق أو التصور، الاقتصاد أو المنفعة، والأخلاق أو الخير، وان كل مرحلة من هذه المراحل متوقفة على ما سبقها فيما عدا المرحلة الأولى (الفن للفن) لأنها غير مسبوقة بمرحلة أخرى يمكنها أن تعتمد عليها أي بمعنى أن الحدس التعبيري لدى (كروتشة) يتفرد بأستقلالية خاصة عن كل ما عداه من الأنشطة، من بين سائر مظاهر النشاط الروحي، بينما تكون جميع المراحل الاخرى متوقفة على ما سبقها، أذن فالمفهوم العقلي لا يمكن أن يقوم بدون الحدس أو العيان.

نظرية الاندماج:

هـذه النظريـة تفسـر ائـتلاف المكونـات الذاتيـة والموضـوعية في الموضـوع الجمـالي ووفقـاً لهـذه النظريـة فـأن الحالـة النفسـية للملاحـظ وخـواص الموضـوع وصفاته تكون في التحام أو اندماج، فالتوتر أو الاسترخاء اللذان نشعر بهما عند سماع لحـن موسـيقي أو مشـاهدة لوحـة يظهـران كتـوتر أو اسـترخاء للموضـوع وافتتـان بالموضـوع وتصـبح العناصـر الشـكلية والحسـية للموضـوع مندمجـة مـع رغبات ومشاعر المدرك، وتكون منفصلة فحسب عند تحليلها ودراستها، وعملية الاندماج هذه يمكـن تفسيرها على نحو ملائم إذا أدركنا أن الموضوع الجمالي يرتبط فيـه العـالم الخـارجي بالخيـال الإبـداعي إذ تتم عملية مركبة يسهم فيها الموضوع مع الـذات، ولقـد بـدأت هـذه النظريـة عنـد (أفلوطين) وعبر عنها كبار الرومانتيكين مثل (كولردج ووردورث) وقد أحكمت صياغتها بواسطة (ديوي وبير).

ويلهام لايبنز(Gottfvied Wilhelm Leibniz (1716-1646:

فيلسوف ورياضي ومستشار سياسي ألماني، كتب عن المجموعات والأعداد والأصوات، وأشتُهِر بنظريته عن المونادات، القائلة بأنتظام كلّ شيء في الوجود بوصفه وحدة جزئية تنتظم في سياق وحدات اكبر هـي المونـادات القائمـة في نظـام كوني منسق، وقد قدّم هـذا الطـرح لعلمـاء اللغة فتحـاً كبيراً مـن خـلال دراسـة الأنظمـة اللغويـة بوصـفها وحـدات جزئيـة تنـتظم في سـياق وحـدات كليـة، ويعـد فيلسـوف ألمـاني كـان رياضـياً وعالمـاً مـن الطـراز الأول، أسـهم بفكـرة الطاقـة الحركية في علم الميكانيكا، مذهبـه الميتـافيزيقي شائق على وجه الخصـوص من حيث كونه مذهباً للنظريات المنطقيّة، أما مواقفه الأساسية فقد قامت على استدلالات مُستمدّة من العلم والمنطق والميتافيزيقيا فيُعدّ مـن الـروّاد الـذين أسسـوا الحداثـة الفلسـفية علـى مبـدأ العقلانيـة، أي المبـدأ القائـل (لكـل شـيء سـبب معقـول)، بمعنـى أن الإنسـان تحـوّل مـن (مُتأمّل) للكـون ومُعجـب ببـديع خلقـه إلى مُنقّب عن أسراره، فصار يجدُّ فيه ويمدّه بمعرفة أسرار الموجودات، ويمنحه سلطة على الكـون، ويستعيض به ألغاز الميتافيزيقي القديمة، ويعتقـد (ليبنتـز) أن العـالم

أو الطبيعة في تجدد أزلي وحيويّة خالصة، فهو يرى أنه لاشيء في العالم يموت أو يفسد، لأن الأشياء تحيا في حياة وتطوّر ونمو، والطبيعة لا تنطوي إلاّ على ما هو حسّاس وحسّي، وكل ذرّة من المادة هي مجال لعالم من مخلوقات تفنى وتتحرّك دائماً، وإن الطبيعة لاشيء فيها يموت، ولاشيء فيها يحيا، وهذا يعني أن الذي ينتهي في الوجود يبتدئ فيه، ولكن في صورة أخرى أزليّة لا تموت، فـ" الميلاد تطوّر، والموت احتواء ونقصان، فلا يوجد ميلاد مُطلق ولا موت كامل بالمعنى الجامد لهما " ويمكن القول أن (ديمقريطس) كان يرى قبل (ليبنتز) أن العالم مكوّن من ذرات تسبح في عالم الخلاء، وهذه الذرات تتحرك ويطرأ عليها السكون، وهي تُمثّل وحدة قائمة بحدّ ذاتها، وتُعدّ المكوّن الأساسي لكل ما موجود في العالم، وما هو مُلاحظ هنا، أن الذرات تتحرّك وفق نظام المصادفة، بمعنى عدم وجود قوة كامنة في الذرات تدفعها إلى الحركة، كما أن هذه الذرات تمضي في حركة عشوائية في الخلاء، وبهذا فإنها تفتقر إلى الوحدة والانسجام الذي سيؤكّده (ليبنتز)، ويختلف به عن (ديمقريطس)، ذلك أن الطابع لذرات الأخير هو أنها مادية خالية من أيّة طاقة سوى طاقة التشكيل العشوائي، اما هذه الذرات عند (ليبنتز) فلها وحدة للقوة والنشاط والفعّالية، وهذه الوحدة تقترن بقوة حركية ديناميكية تبعث بها الاستقرار والحركة والدوام، ولمّا كان نسق (ليبنتز) الفلسفي يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي، فقد ارتبط مذهبه الجمالي بأفكاره عن سبق التوافق وفكرة الانسجام الأزلي بين المونادات الروحية المُتميّزة، وبين شعورنا الباطني بهذه الحيويّة المُتدفّقة، وتأمّل الحيوية التي تُعمّر الكون، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلاءً، تكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمي ، وهكذا نجد أن نظرية (ليبنتز) ترتكز في النهاية على الفكرة القائلة أن الجوهر إذا كان واحداً لا يمكن أن يكون له امتداد ؛ لأن الامتداد يوحي بالتعدد، ولا يمكن أن توصف به إلاّ مجموعة من الجواهر، ومن ذلك استدل على أن هناك جواهر كثيرة إلى حد لا مُتناهي، كل منها غير مُمتد، ومن ثمّ فهو لا مادي، وهو يُطلق على هذه الجواهر اسم الذرات الروحية التي تتسم بسمة أساسية، هي كونها نفوساً بمعنى عام لهذه الكلمة يرى (لايبنتز) أن الحقائق الأساسية في

الوجود ليست سوى مراكز للقوى ذات طبيعة روحية، وقد أطلق على هذه المراكز الروحية التي تمثل الحقائق النهائية في الوجود اسم (المونادات) ويقصد بها عناصر الأشياء أو الذرات، وهي جواهر بسيطة وغير ممتدة وغير مؤلفة من أجزاء مركبة، وأن الله يمثل الذرة الروحية العظمى وكل موناد ينزع إلى أن يدرك بوضوح وتميز، وحصوله على درجة أعلى من الإدراك يكون عن طريق اللذة، والمونادات على ثلاثة أنواع: الأولى أقلها مرتبة يسميها (لايبنتز "الانتلجيا Entelchy " وهي لا تشعر بالإدراكات ولا تتعقلها، والثانية فيسميها "النفس Soul" وهي تشعر بإدراكاتها ولكنها لا تتعقلها، أما الثالثة فيطلق عليها "النفس العاقلة Rational Soul" أو الروح Spirit وهي تشعر بأدراكاتها وتتعقلها في الوقت نفسه، وبرهن (لايبنتز) في طروحاته على حياة الأشياء في الطبيعة واستمرارها، لأنها لا تتقبل الأشياء الفاسدة أو التي لا تحتوي على أسباب الديمومة والحياة والعالم أو الطبيعة لديه هو مجال حياة دائمة وتجدد أزلي وحيوية خالصة، فهو يتصور أنه لا شيء في العالم يموت أو يفنى أو يفسد، لأن الأشياء تحيا في تطور ونمو، ولا تنطوي الطبيعة إلا على كل ما هو حسي وحي وقد لاقت آراء (لايبنتز) استحساناً عند (هوسرل) وخاصة ما يتعلق بالذات المفردة وما تتضمنه من وعي داخلي وما تملكه من حقيقة كلية، فأخذها وعمل على تطويرها في إطار جديد، لكنه في الوقت نفسه رفض ما يتصل منها بميتافيزيقيا هذه الذرات المفردة، مثل القول بالهندسة الإلهية وقانون الانسجام مما لا يتناسب مع أهداف الفينومينولوجيا، وقد جعل الموناد الواحد يشمل ضمنياً على موناد ثان يمثل الآخر، ليفسر بذلك عملية إدراك الغير، إذ يقول: إنني أستطيع أن أقوم في ذاتي أنا، ثمة أنا آخر، أو بطريقة أكثر جذرية في التعبير، أنا أستطيع أن أقوّم في (مونادي) (مونادا) أخرى وأن أدركها بعد ذلك على نحو دقيق بصفتها الآخر، ويترتب على هذا التعديل ظهور اختلاف جديد يكمن في إضافة (هوسرل) فكرة الاتصال بين المونادات، والتأثير المتبادل بينها، واصفاً إياه من ضمن الأسس الجوهرية لأفعال الشعور القصدية.

جان بياجيه Gean piaget:

ولد عام 1896 في سويسرا وتوفي عام (1980) له أكثر من أربعين كتابا تعني بالبحوث التي أجراها في مجال الأطفال ويعتبر من أهم الباحثين في النصف الثاني من القرن العشرين، إن الصورة الذهنية للأطفال في الدراسة التي قام بها (جان بياجة) قد ميزت صنفين رئيسين من الصور، وهي صور ثابتة، وصور ذات حركة، وطبيعة التصور التي تميز الاعمار التي تسبق السابعة والثامنة تميل الى أن تكون (ثابتة) أي مجرد صور مستنسخة، أما السنوات التالية فهي أكثر مرونة وتطور، فهو قادر على تقديم حركات وتحولات تتميز خصوصاً بقيمتها المستقبلية، وهذا التصور الأخير يشمل جانباً من جوانب المحرك أقوى من السابق ومن الممكن أن يتم تصوره على أنه محاكاة ذات صفة ذاتية ، كما يفترض (بياجيه) في مجال التعلم أنّ:

1. التعلم حالة من حالات التطور والتي هي بدورها عملية زيادة الوعي بالعلاقة القائمة بين ما يُعرف وما لا يُعرف.
2. الإدراك الحسي موجه من قبل عمليات عقلية وبالتالي فهو عملية خلق وإبداع، وليس مجرد تراكم آلي يتم دون تفكير. لذا فأنه يتطلب تنظيماً ذاتياً نشطاً على الدوام.
3. أخطاء التعلم لا تنتج في الغالب لعدم الانتباه بل لشكل أولي من التفكير الاستدلالي.
4. يتم التعلم القائم على المعنى حينما يزيل المتعلم تناقضاً أو تعارضاً بين التنبؤات والنتائج، فضلاً عن نفي وإلغاء مستويات فهم سابقة غير مكتملة امتلكها المتعلم .

النظرية الاختيارية Possibism :

وهي عكس النظرية الحتمية حيث تقر بإيجابية الإنسان لأنها تملكه أرادة فعالة مؤثرة ليس فيما يتخذه من قرارات في كل مجالات حياته وأنما له قوة كبيرة على بيئته أيضاً، فترى أن الأنسان مخير، ومن مؤيدي هذه النظرية،

(فيدال دي لابلاش- V.De.Lablache)، (لوسيان فيفر- L. Febver)، (وأسحق بومان- I. Boman).

الشكل Form:

هو مدرك بصري، إذ يستثار الإدراك البصري بواسطة منبه خارجي عن طريق الجهاز البصري (وهو العين)، فيستجيب العقل للاستثارة فيدرك المرئيات، وقد أكدت الدراسات السيكولوجية في مجال الإدراك البصري، حيث ان إدراك الشكل ليس إدراكاً لمجموعة الأجزاء التي يتكون منها الشكل، بل هو إدراك عام. أي إدراك الشيء ككل، كما أكد هذا التلازم بين الشكل والمضمون (هيغل) فيقول ان: " محتوى الفن هو الفكرة التي تصاغ في محسوس "، كما ان عملية تضافرها في العمل الفني هي من أهم مقومات ثراء هذا العمل، والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تأتي من خلال إمكاناتهما في التطور، فالمضمون أساس التطور والشكل نمط وجود شيء من الأشياء، المضمون يحتوي الإمكانية الباطنية للتطور اللانهائي والشكل يعتمد عليه ويحدده، هذه العلاقة ليست بين إيجاب وسلب، إنما عملية فعلية تحدث نتيجة تفاعلهما كأمتداد مؤثر تأثيراً فاعلاً في التطور، ومن هنا يكون بناء العمل الفني يقوم على دعامتين أساسيتين: " عرض المضمون الذي يحمل في طياته الجوانب الفكرية في الموضوع والأفكار الرئيسية له ... وهو ما يجعل المضمون محدداً واضحاً وجلياً، ثم الشكل الذي يمثل الدعامة الثانية ويحيطها في تفاعل وتضافر مع المضمون.... "، لذا يستحيل فهم المضمون أو الشكل بمعزل عن الآخر فلا يمكن ان نفهم الشكل كبعد مستقل للعمل الفني لأنه سيكون مجرد عناصر مادية مجتمعة لا تمثل أي شيء وكذلك المضمون فأنه مجرد أفكار ليست لها دلالات ثابتة، والمضمون يحدد الشكل الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه، والشكل الذي يقع الاختيار عليه لا يصل منفرداً، بل انه تجسيد وتعبير وأداة إيصال موظفة توظيفاً فنياً مفيداً، وبذلك تظهر أهمية الشكل، فالمضمون لا يستطيع ان يتفتح أو يتنفس أو يعثر على حياة له، ومن ثم يعجز عن إيصال محتوياته العقلية والفكرية والثقافية إلى الناس عبر العمل الفني، وبالإضافة إلى أهمية الشكل في إبراز المضمون الفكري

فأن للمضمون مكونات تعمل جنباً إلى جنب لتكون حجم المضمون ومن هذه المكونات: الفكرة وهي بالنسبة للفنان " الأساس الذي يبنى عليه العمل الفني.. إنها الهدف الذي قصد إليه الفنان وان انعدام الهدف الواضح عند الفنان يرجع إلى سطحية نظريته للعالم وعجزه عن الوصول إلى جوهر الواقع "، أما الموضوع: فهو المثير الخارجي بالنسبة للفنان والطريقة التي يظهر بها عمل الفنان إلى الوجود، ولا يوجد هناك معنى للموضوع إلا من خلال رؤى الفنان، إذ يرتقي الموضوع بفضل ما يضيفه عليه من رؤى ومواقف، والشكل تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل، كلٌ بالنسبة للآخر، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر، ويعرف بأنه التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه.كما يعرف بأنه: " التركيب الذي يؤلف الأجزاء للكل من تعددية العناصر، ولهذا فأنه يمنح تلك العناصر قالبها المميز، وعرفه (ديوي): بأنه عملية تنظيم للعناصر المكونة أو الأجزاء المركبة، أما (آرنست فيشر) فيرى بأن الشكل: " هو تجميع للمادة بطريقة معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها ".

الطلاقة fluency

" القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار في وقت معين بحيث تستوفي شروطها المعينة " وتشير الى" القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار الإبداعية"، وهي " القدرة على إنتاج اكبر عدد من الأفكار في وحدة زمنية ثابتة "، ويمكن القول بأنها " القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار ذات الدلالة "، وتدل الطلاقة على الخصوبة والسهولة التي يمكن منها توليد الأفكار "، وتؤكد على" قدرة الشخص على استدعاء اكبر عدد ممكن من الأفكار المناسبة لمشكلة معينة أو موقف مثير في فترة زمنية معينة " والطلاقة هي " الاستجابة الملائمة التي يطرحها المستجيب من أفراد عينة الدراسة في وقت محدد وفقاً لاختبار كل فورد المستخدم في البحث ".

نظرية الإلهام:

إن شذرات هذه النظرية نجدها عند (هوميروس وهراقليطس) إلا أن (أفلاطون) يعد المسؤول تاريخياً عن هذه النظرية واليه تنسب، فنظرية الإلهام أو العبقرية تفسر ميلاد العمل الفني أو عملية الخلق الفني بإرجاعها إلى نوع من الوحي أو الإلهام، ويرى (أفلاطون) إن الفن مصدره الهام أو وحي من عالم مثالي فائق للطبيعة، فالفن مصدر الإلهام الصادر عن ربات الفنون والفنان رجل ملهم يستلهم عمله الفني لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين وانما هو يستلهم هذا من قوة إلهية عليا أو من وحي سماوي خارق أو هواجس سحرية منتهيا إلا إن العمل الفني لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الوحي الإلهي مؤكداً ان الفنان ما هو إلا إنسان موهوب احتضنته الآلهة، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوي حس مرهف مشوب العاطفة، والعمل الفني وفقاً لنظرية الإلهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقل أو إرادة، فالفنان يشرق عليه الإلهام في ومضة وهذه الومضة لا تكترث بفكر أو إرادة، ويقول (نيتشه) " الفنان أسير في يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها ".

النظرية العقلية:

لدى الفلاسفة العقليين أن العبقرية فعل يحققه عقل ناضج واع، فالتظرية العقلية ترى أن العمل الفني نتاج العقل ووليد الفكر وإنه فعل مستنير واع، يحققه عقل ناضج، ويقول (ديلاكروا) " أن الخلق الفني جهد وارادة ووعي، ولا تكفي الذاكرة أو الذكاء أو الخيال لإنتاج أي عمل فني بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام "، ومن أنصار النظرية العقلية (أرسطو 384 – 322 ق0م) و(كانت kant 1724 -1804) و (هيغل 1770 – 1831) (وشوبنهور Schopenhaur 1788 – 1860)، الذين أعطوا أهمية للعقل في تفسير العمل الفني، ويرى (أرسطو) إن العقل يتمثل في النفس العاقلة وهي قوة التفكير وان النفس البشرية ترتقي على باقي الكائنات الحية بالنفس العاقلة التي تفكر وتتصور

المعاني وبالتالي فإنها الجزء الوحيد الخالد من النفس، وبدون العقل الفعال في الجسم أي (العقل المبتكر) فأن الإنسان لن يكون خالداً.

المرونة flexibility:

أنها" القدرة على سرعة إنتاج أفكار تنتمي إلى أنواع مختلفة من الأفكار التي ترتبط بموقف معين"، كما انها القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف، وهي قدرة الفرد على إدراك الموقف من جوانبه المختلفة والاستجابة لكل منها حسب ما يقتضيه من حلول أو مقترحات بالتعديل أو الحذف أو الإضافة أو التفكيك وأعادة البناء في زمن اقل مما يستغرقه الآخرون فالمرونة تعني سهولة تحول أو سيولة المعلومات المختزنة في ذاكرة الفرد ، وتشير المرونة الى الحل التباعدي للمشكلات تحت ظروف وفرة المعلومات وتتحدد كيفياً بأنواع الاستجابات التي تصدر عن المفحوص، وتشير الى قدرة الفرد على التحرر من القصور الذاتي والأفكار النمطية وتمكنه من الدوران حول العقبات الداخلية (المزاجية والعقلية) والخارجية (الاجتماعية والبيئية)".

الأصالة originality

أنها " القدرة على سرعة إنتاج أفكار تستوفي شروطاً معينة في موقف معين، كأن تكون أفكاراً نادرة من حيث وجهة التظر الإحصائية أو أفكارا ذات ارتباطات غير مباشرة وبعيدة عن الموقف المثير أو أن تتصف الأفكار بالمهارة وتشير الاصالة الى القدرة على إنتاج أفكار لا تردد إحصائياً بين المجموعة التي يكون الفرد عضواً فيها فهي قدرة الفرد على التجديد وإعراضه عن الإذعان للمألوف والمبتذل والمعتاد، أنها الشخص المبدع ذو تفكير أصيل أي أنه لا يكرر أفكار المحيطين به، فتكون الأفكار التي يولدها جديدة إذا ما حكمنا عليها في ضوء الأفكار التي تبرز عند الأشخاص الآخرين.

نظرية الحدس:

ممثل هذه النظرية (برجسون 1859- 1941 (الذي اعتمد في تفسيره للعبقرية على مفهومه الخاص للحدس، وما الحدس إلا عبارة عن " التخطيط

المتكامل الذي لا يقدم للفنان إلا مجرد إمكانيات، أما الانفعال فهو القوة الدافعة التي تدفع بهذا التخطيط نحو التحقق الفعلي في الواقع الذي يعيشه الفنان تبعاً لهويته وللمادة التي يعبر من خلالها "، والحدس هو منهج البرجسونية كما ان الحدس ليس عاطفة ولا إلهاماً أو جذاباً مشوشاً، ويرى(برجسون) إن جوهر العمل هو الانفعال ويعرف الانفعال بأنه " عاطفة في النفس " وان ثمة نوعين من الانفعال، انفعال سطحي وانفعال عميق، ووصف (برجسون)الانفعال السطحي بأنه انفعال تحت عقلي ينتج عن فكرة أو صورة متمثلة والانفعال العميق بأنه انفعال فوق عقلي وهو يكون مصدراً للصور والأخير وحده هو جوهر العمل في ميادين العلم والفن والحياة، ويرجع منشأ هذا الانفعال إلى اتحاد مباشر بين الفنان العبقري وبين الموضوع الذي يشغله، فإذا وقع هذا الاتحاد فأنه يتبلور في حدس كما أن بزوغ الحدس يكون مصاحباً لوقوع انفعال عميق.

العصاب NEUROSIS:

اضطراب وظيفي Functional Disorder دينامي– انفعالي وهو(نفس المنشأ) – ويتصف بأعراض عامة تؤدي إلى اضطرابات في العلاقة الشخصية وحالة عدم كفاية وعدم سعادة، وقد رأى (يونك) أن (فرويد) قد أخطأ عندما حصر مصدر العصاب في الاضطرابات الجنسية وعندما اختزل اللاشعور في الجنس المكبوت.

النظرية الاجتماعية (السوسيولوجية):

إن الفنان إنسان يعيش في مجتمع معين، يتطبع بطباع مجتمعه وأعرافه وقوانينه ولا يمكن إنكار دور المجتمع في صياغة شخصية الفنان وبناء نظرته الجمالية إلى الوجود، ومن هنا تنطلق النظرية الاجتماعية في تفسير العمل بإرجاعه إلى عوامل اجتماعية بحتة، وكان (تين H. Tain) (1828- 1893) أول المؤكدين لهذه النزعة الاجتماعية في الفن، من خلال نظريته التي يرجع فيها العمل الفني إلى عناصر محددة هي البيئة والعصر والجنس، فقال إن الفن وليد المجتمع ورفض الأحكام المعيارية وفكرة الفن للفن، ولا وجود عنده لمثل أعلى في الفن فالعمل قائم على المؤثرات الحضارية من جهة البيئة والجنس، وعلى ما متوفر

في المجتمع الحاضر أم كتراث فني عبر التاريخ من أساليب الصنعة والتقاليد الفنية، وعلى نوعية الوعي الجمالي السائد في عصر الفنان، أما الأصالة الفنية عند هذه المدرسة فتتمثل في مقدار ما يدخله الفنان على التراث الفني للمجتمع من تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل، رغم إنها مشتقة من كيان المجتمع.

النظرية التأثيرية

قامت تلك النظرية على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم (رنوار) و (مانيه) و (سيزان) عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى إن العمل الفني لا يمكن إن يفسر بالتأثيرات الاجتماعية أو بتراث الماضي وتيارات الحاضر، بل يرون إن أي عمل فني هو نسيج وحده ولا يشبه شيئاً آخر وهو يحمل طابع الفنان الخاص ثم إن الفنان حين يشرع في عمله لا يعلم مسبقاً إلى ماذا ستؤول أليه الصيغة النهائية للعمل، هذه الأسباب هي التي دعت التأثريين إلى معارضة الاجتماعين حيث رفضوا إدخال أي عنصر آخر خارجي في تحديد ماهية الابتكار وسر العبقرية التي تتجلى في العملية الفنية فالعمل الفني لا يتم الإ خلال الأداء الفني.

نظريات التحليل النفسي psycho –analysis theory:

تمثلت الأطر النظرية لنظريات التحليل النفسي في أفكار)سيجموند فرويد Siamund Freud 1865 – 1939) اذ يرتبط العمل الفني عند (فرويد) بالكبت والجنس والعصاب ويرى ان التسامي او الإعلاء sublimation هو العملية المؤدية مباشرة إلى العمل الفني، أي أن الدافع الجنسي يتم إعلاؤه عند كبته وصراعه مع جملة الضوابط والضغوط الاجتماعية ومن ثم يوجه هذا الدافع إلى دافعيه مقبولة اجتماعياً ثم يتسامى نحو أهداف ومواضع ذات قيمة اجتماعية إيجابية وبتعبير (فرويد) " إن القوة الدافعة للفنان هي نفس الصراعات التي تدفع أشخاصاً آخرين إلى العصاب "، أي إن الصراع هو منشأ عملية الابتكار والقوة آللا شعورية التي تؤدي إلى الإصابة بالعصاب، وان ما ينتجه الفنانون من أعمال فنية هو إشباع خيالي لرغبات لا شعورية شأنها شأن الأحلام، ولما كان للعصاب

في نظر (فرويد) مصدر عميق يكمن في صميم الحياة الباطنية العميقة للفرد، فأن للفن أيضاً أصلاً عميقاً يرتد إلى الحالات العاطفية والخبرات الواقعية آو الخيالية للطفولة ويرى (فرويد) في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية آو بالمثبطات الأخلاقية.. والفن لدى (فرويد) هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحبط الرغبات وعالم الخيال الذي يحققها لذا جاء تأكيد (فرويد) على دور خبرات الطفولة في الإنتاج الابتكاري ويعتبر السلوك الابتكاري استمراراً وتعويضاً عن لعب الطفولة، وأما)يونك 1875 – 1961) فيعد من العلماء الذين تصدوا للكشف عن مصدر عملية الابتكار الفني وأوضح رأيه في طبيعتها في ضوء مصطلحاته السيكولوجية الثلاثة الطاقة الحيوية، والأنماط آو الأمزجة، واللاشعور الجمعي، وقد رأى (يونك) إن البحوث السيكولوجية إذا ما اتجهت إلى الفنان نفسه فلا يمكن إن تنجح وحدها في تفسير الابتكار، بل يجب أن تتجه إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرة الفنية من خلال الإنتاج الفني نفسه، فهو ينكر إن العمل الفني إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعوري الإرادي والنشاط اللاشعوري، وان الفن ليس نتاجاً شخصياً بل نشاط صادر عن الروح الجماعية آو الإنسان الجمعي، وبذا يتفق (يونك) مع (فرويد) في إن العمل هو جزء من اللاشعور ولكنه يقسم اللاشعور إلى فردي وجمعي والجمعي هو منبع الابتكار، وتسمى نظرية يونك في الابتكار بالإسقاط projection theory وتعني " العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي نطلع عليها من أعماقه اللاشعورية إلى موضوعات خارجية يمكن إن يتاملها الآخرون "، ويرى (يونك) إن الفنان الأصيل، وبفضل الحدس الذي يتميز به بشكل فطري قادر على إدراك مضمون اللاشعور في اليقظة بينما لا يستطيع سائر الناس الإطلاع عليه إلا في بعض أحلام النوم ولان السلوك الابتكاري عند (يونك) تلقائي وليس موجهاً فأن الفنان المبتكر يشهد مضمون اللاشعور الجمعي آو إن هذا المضمون يكشف من تلقاء نفسه بحيث لا يتكلف الفنان الغوص فيه باحثاً في طبقاته العميقة عن ابتكاراته.

اللاشعور الفردي:

يخص الإنسان وحياته الخاصة ويبدأ منذ ولادته، أما اللاشعور الجمعي فهو يبدأ قبل حياة الفرد، حيث يرث الفرد هذا اللاشعور كما يرث لون العينين والشعر، ويضم الأساطير والمعتقدات الخاصة بأسلاف الفرد، وبمعنى ادق أن اللاشعور عند)يونج(Young قسمان: اللاشعور الفردي، واللاشعور الجمعي، وهو الأهم عند (يونك) Youngلأنه مصدر الإبداع في نظره، وهو يمثل مجموعة التجارب الإنسانية التى انحدرت إلينا من الأجداد والآباء، فكما نرث عن الآباء والأجداد صفات بيولوجية، نرث عنهم صفات نفسية أيضاً، والفنان هو القادر على استظهار هذه الصفات في أعماله الفنية، أما العاديون من الناس فيستظهرونها عن طريق الأحلام مثلاً، ومهمة اللاشعور الجمعي تعويضية؛ فحين تنهار رموز المجتمع الحية، وتتابع الأزمات الاجتماعية، يتحرك اللاشعور الجمعي لإعادة التوازن الجمعي، فمهمته تعويضية فاللاشعور الفردي يتصل بالإنسان نفسه وجماعي يتصل بالمجتمع، ومثلما يختزن الفرد في أناه الأعلى الكثير من الأشياء كذلك المجتمع يختزن في لا وعيه الجمعي الكثير من الأشياء التي تصبح عند إيقاظها وتحريكها واندفاعها وانطلاقها على ألسنة الأفراد أو أقلامهم جزءاً من التعبير عن وعي هذا المجتمع بذاته، والأدب يعبر عن هذا اللاشعور الجمعي، إضافة إلى تعبيره عن اللاوعي الفردي.

نظرية كاتل Cattell'S Theory:

يعد (كاتل) Cattel من الرواد الاوائل الذين بذلوا جهوداً كبيرة في تطور حركة القياس النفسي، فضلاً عن انه اول من استخدم مصطلح القياس النفسي، اماالسمة (Trait) من وجهة نظر (ريموند كاتل Reymond Cattle) من اكثر المفاهيم اهمية وهي جوهر السلوك الانساني وتشكل وحدة بناء الشخصية في نظريته، وقد ابدى (كاتل) اهتماماً خاصاً لعلاقة السمة بالمتغيرات النفسية الاخرى كونها بنياناً عقلياً مع عدم اهماله للمصاحبات الفيزيقية والفسيولوجية التي تكمن وراء السلوك واستهدف (كاتل) في نظريته حل المشكلات التي اعترضت (البورت Allport) وحدّت من قيمتها وافترض (كاتل Cattle) وجود (بنى) اساسية هي عمليات فيزيولوجية غير

معروفة على ما يظن تحدد الثوابت التي تلاحظ في الموقف المتخذ (الاتجاه) (Attitude) والفعل، وهذه السمات تعمل عند مختلف المستويات او الطبقات (Strata) وبدأ (كاتل) بأخذ عينة من الصفات التي تصف سمات شائعة واختزال هذه السمات الى (200) سمة بعد حذف المرادفات ثم اجرى التحليل العاملي على درجات قدرت من (100) من الراشدين على اساس السمات وقد خلص (كاتل) الى ان النتائج تعود الى (42) سمة ثنائية القطب وقد هدف (كاتل) الى معرفة ما اذا كان بأستطاعته ان يحدد العوامل التي تم استخلاصها من درجات السمات الاثنين والاربعين وقد استخلص (كاتل)12 عاملاً الا انه لم يتمكن من التحقق منها الا بوجود عوامل متلائمة مع بعضها وبعد البحث الطويل والدؤوب عن معاملات الارتباط الايجابي خلص (كاتل) الى (16) عاملاً من العوامل الاولية يشمل كلاً منها بعداً لسمة ثنائية القطب ثم استنبط (كاتل) اختباراً على اساس السمات الستة عشر وهو استبيان عوامل الشخصية (16) واجريت عليه عدة تعديلات ووجد الاختبار بصيغتين هما (A - B) للراشدين المتعلمين بدرجة معقولة وصيغتين اخريتين لذوي الذخيرة الادنى من المفردات وصيغة (E) للراشدين بدرجة متعلم منخفضة وصيغة اخرى للاطفال، كما يعد (كاتل Cattell) السمة لبنة الشخصية وأن مفهوم السمة هو أهم مفهوم في نظريته ومعظم بحوثه في تحليل العوامل كانت عن سمات الشخصية، وأن ذلك البحث قد كشف العديد من أصناف السمات، إلا أن اهتمامه الكبير كان بعلاقة السمات بالمتغيرات النفسية الأخرى وكونها بنياناً عقلياً مع عدم اهماله للمصاحبات الفسيولوجية والفيزيقية التي تحرك السلوك، وركزت نظرية (كاتل) على حل مشكلة العدد الفائق من السمات، إذ بدأ (كاتل) تحقيقه بأنه توصل إلى 15 سمة أولية (مصدرية) واستناداً اليها تم أعداد عدد كبير من فقرات الاستبيانات ثم تم اعطاؤها إلى عدد كبير من المشتركين ولدى اخضاع درجاتهم للتحليل العاملي ظهرت (16) سمة مصدرية وقد تم استعمال هذه السمات لبناء استبيان عوامل الشخصية الستة عشر وقد صنف (كاتل Cattle) السمات (Traits) بأكثر من طريقة، من ابرزها التصنيفات الآتية:

1. من حيث الشمولية: قسمت السمات الى نوعين:

أ. سمات سطحية (Surface Traits):

وهي اقرب في طبيعتها الى السمات المكتسبة (Phenotypid Traits) عند (البورت Allport) وهي عبارة عن مجموعة من عناصر السمة (Trait Elements) التي تضم عدداً كبيراً من السمات تتجمع وتتألف وتتواتر معاً عند كثير من الافراد في ظروف مختلفة

ب. سمات مصدرية (Source Traits):

هي اقرب الى السمات الوراثية (Geaotypical Traits) عند (البورت Allport) وهي بمثابة محددات للسلوك الظاهري (Apperal Behavior) وتمثل ركائز ثابتة في تكوين الشخصية.

2. من حيث العمومية:

قسمت السمات الى نوعين:

أ. ***سمات عامة*** (Comemon Traits):

وهي سمات مشتركة تشيع عند افراد جماعة معينة في ظروف ثقافية متشابهة.

ب. *سمات فريدة* (Unique Traits):

وهي ما يتميز بها فرد معين دون غيره من الافراد.

3. من حيث النوعية:

قسمت السمات الى ثلاثة انواع:

أ. ***سمات القدرة*** (Ability Traits):

تعني طريقة استجابة الفرد لموقف معين تحقيقاً لاهداف معينة بما ينطوي ذلك عليه من تعقيدات.

ب. سمات دينامية (Dynamic Traits):

تتضمن الدوافع والميول والاتجاهات وتكوينات الانا (Ego) والانا الاعلى (Super Ego).

جـ. سمات مزاجية (Temperament Traits):

وهي أسس تكوينية تبدو في درجة السرعة والحركة والطاقة والمثابرة وتغطي مجموعة متنوعة من الاستجابات النوعية، ثم ركز (كاتل Cattle) على السمات المزاجية (Temperment Traits) او ما اسماها سمات الشخصية العامة (General Personality Traits) لان اهم اسهامات (كاتل) في الشخصية وقياسها قد تمركزت في هذا المجال في السمات العامة للشخصية هي:

A. الشيزوثيميا مقابل السيكاوثيميا (Affectothymia Versus Sizothymia):

B. الضعف العقلي مقابل الذكاء العام (General Intelligence Versus Mental Defect):

C. قوة الانا مقابل الانفعالية والعصابية (Egostrength Versus Emotional Neuroticism and)

E. السيطرة مقابل الخضوع (Dominance Versus Submissiveness):

F. المرح مقابل الاكتئاب (Surgency Versus Desurgency):

G.قوة الخلق او الانا الاعلى مقابل ضعف المعايير الداخلية

(Positive Super Ego Character Versus Dependent Character)

H. الاقدام مقابل الاحجام (Parmia Versus Threctia):

I.التخنث مقابل الخشونة (Premisa Versus Harria):

L. التوافق مقابل الشك (Protension Versus Alexia):

M. الواقعية مقابل الاستغراق في الخيال (Autia Versus Praxernia):

N. التبصر مقابل السذاجة (Shrewdness Versus Artlessness):

O. الثقـة بـالنفس مقابـل الشـعور بالـذنب (Guilt Proneness Versus Confidentadequacey):

Q1. المحافظة مقابل التحرر (Radicalism Versus Conservation):

Q2. الاكتفـاء الـذاتي مقابل الاعتمـاد علـى الجماعـة (Self Sufficiency Versus Group Depentency):

Q3. ضعف التكوين العاطفي نحو الذات مقابل قوة التكوين العاطفي نحو الذات

(High Self - Sentiment Formation Versus Poor Self - Gentiment Formation)

Q4. ضعف التوتر الدافعي مقابل قوة التوتر الدافعي

(Highergic Tension Versus Lowerginc Tension).

الشكلانية الروسية Russian Formulism

نوع من التحليل الادبي الذي نشأ في موسكو كردة فعل لكل ما حدث في روسيا، وقد اكدت الشكلانية على النماذج الشكلية للاصوات والكلمات بدلاً من موضوعات الادب كما انها اسهمت في تطور نظرية التلقي لان هذه الحركة ارتبطت في القرن العشرين بـ(النقد الجديد) وهو نقد لاقى رواج في الثلاثينيات والاربعينيات وامتد الى الخمسينيات ويركز على جمالية النص الادبي وارتبطت بالبنيوية، ومهدت لظهور جمالية التلقي وذلك عبر اهتمامها ببنية النص التكوينية، وتحليلها الدقيق لقافيته وشكله الشعري، فضلاً عن إسهامها بتوسيع مفهوم الشكل ليندرج فيه ومعه مفهوم الإدراك الجمالي بعدّها (النص) مجموعة من العناصر الفنية التي تحتاج إلى تفسير، إنّ ولع الشكلانيين بالتقنيات الفنية واهتمامهم المفرط بها دفعهم بالضرورة إلى عدّ (النص) استعمالاً خاصاً للغة، يمنحها تمييزاً واختلافاً عن اللغة العملية، إذ لا تمتلك اللغة الشعرية (الفنية) أي وظيفة على الإطلاق سوى أنها تحمل المتلقي على رؤية الموجودات والموضوعات رؤية مختلفة عن المعتاد، في حين تمتلك اللغة العملية وظيفة عادية هي وظيفة (تواصلية / اتصالية)، هذا من جانب، ومن جانب آخر، أثرّت (الشكلانية الروسية) على نظرية التلقي من خلال

مفاهيم ثلاث هي (الأداة والإدراك، التغريب، التطور الأدبي " الفني ")، إذ عدوا الأداة وسيلة للتحليل الفني تعمق وعي المتلقي بـ(النص) فهي التقنية التي تموضع البُنى النصية لتجعلها طيّعة الإدراك، ومن هنا تتأتى أهمية وحذاقة استخدامها الأداة الذي يتمحور وفقاً لعوامل ثلاث هي:

الأول: يتمثل في عدّ الأداة عنصراً شكلياً (أي آلية بناء النص) وعليه يرتبط مجالها بتكوين (النص) أكثر من ارتباطه بالمحتوى.

الثاني: إنّ الأداة تؤدي وظيفتها وراء خلفية معينة سواء أكانت اللغة تواصلية أم فنية.

الثالث: هي العنصر الذي يفعل ملء الفجوات بين (النص / المتلقي) جاعلة من (النص) شيء ذا قيمة وموضوعاً جمالياً بالأساس.

أما التغريب (خيبة التوقع) لدى الشكلانيين فيعني وجود انحراف عن المعيار يولد الدلالة الجمالية ويسجل الفروق الإيقاعية الناتجة من الفروق النحوية، فالشعر يمارس على اللغة العملية نوعاً من العنف المسيطر عليه، لكي يسلط انتباهنا إلى طبيعتها (البنائية / الجمالية)، لذا لم يولِ الشكلانيون اهتماماً مفرطاً بالمدركات الحسية قدر اهتمامهم بطبيعة الوسائل البلاغية التي تنتج أثر التغريب عن طريق الاقتطاعات الحاصلة في (النصوص) والتي تستحضر مدركات المتلقي فضلاً عن تجريدها من عادية التلقي ومألوفية التأويل، أما نظرية التطور لدى الشكلانيين فيمكننا اختصارها في آراء كلٍّ من (شكلوفسكي) و (تيتانوف)، إذ كان الأول يرى بأن المتغيرات الحاصلة في تاريخ الفن إنما تحدث عن طريق رفض الطرز الفنية القائمة وولادة طرُز جديدة، إذ يكون التوالد الجدلي للأشكال الجديدة محدداً بشكل عام، وفقاً لطبيعة تحولات تاريخ الفن ونشوء التيارات الفنية المتعاقبة، أما (تيتانوف) فيرى بأن التطور الفني يتم من خلال النقلات الفنية المفاجئة والصراعات فيما بينها، أي إحلال نظام فني محل آخر وهو الموضع الأول الذي يفترق فيه عن (شكلوفسكي) أما الموضع الآخر فهو فيما يتعلق بمفهوم (السائد)، أي تعيّن العناصر التي يُدفع بها إلى الصدارة في عمل ما أو حقبة ما، ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ على أنها

إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة محل أخرى، ويجب ملاحظة أن هذه الأخيرة لا تتفى نهائياً من النوع، ولكنها تتراجع إلى الخلفية كي تعود، فتظهر في حلة جديدة ، ومن خلال هذه المحاور الثلاث أثّرت الشكلانية الروسية على نظرية التلقي أبلغ الأثر، إذ كان لضلال مفهوم التغريب أثراً واضحاً بنيت على أساسه نظرية التلقي العديد من طروحاتها، وقد طوّر (برخت) مفهوم التغريب من بعد الشكلانيين، إذ يرى بأنه " إذا كان الاندماج يصنع شيئاً اعتيادياً من حدثٍ خاص، فإن التغريب يصنع شيئاً خاصاً من حدث اعتيادي، وإن أكثر الحوادث ابتذالاً تعرّى من رتابتها حين تعرض عرضاً خاصاً، ومن ثمّ لا يعود الجمهور يلجأ إلى التاريخ من يومه الراهن بل يصبح اليوم الراهن تاريخاً.

ايزر:

احد رواد نظرية التلقي اذ انطلق كلٌ من (ايزر) و (ياوس) من نقطة انطلاق واحدة وهي الاعتراض على المقاربة (البنيوية) التي أغلقت (النص) على ذاته، وأقصت دور المتلقي في إعادة بنائه من جديد، وشددا بالمقابل على أهمية فعل التلقي عبر وظيفتين في غاية الأهمية هما: تطور النوع الفني (النصي) وبناء المعنى، فالتلقي لدى (ايزر) نشاط ذاتي يلاحق أمبيبة المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك، وعليه غُيب المعنى الخفي والمحمول النهائي لـ(النص) عن الحضور طبقاً لجمالية القراءة لديه " لذا كثّف (ايزر) جهوده حول فاعلية بناء المعنى وتفسير (النص) من جديد، وذلك من خلال افتراضه بأن (النص) ملغم بعدد من الفجوات التي تتطلب من المتلقي بأن يقوم بعدد من الإجراءات كيما يكون المعنى محققاً لأقصى غايات إنتاجه، وهو بذلك يفصح بشكل ضمني على أن (النص) يتضمن حتمية تشكل ركناً أساسياً في وجوده متموضعة فيما أطلق عليه بـ(القارئ الضمني) الذي شكل بُنية أساسية في نظريته، اذ استقى (ايزر) الكثير مما توصل إليه (انغاردن) في طروحاته ذات النزعة الظاهراتية، وعلى وجه التحديد فيما يتعلق بتحويل الموضوع (النص) إلى وجود ملموس أو ملئ الفجوات النصية بغية استكمال تلك التي أسماها (أنغاردن) بـ(الفجوة اللامحددة)، والتي عدّها (ايزر) شاغراً في النظام الكلي لـ(النص)، هذا من جانب، ومن جانب آخر، حاول

تطوير آراء (انغاردن) وبالذات فيما يخص اتجاه القراءة لديه، والتي كانت تتخذ خط سير واحد لدى (انغاردن) من (النص) إلى المتلقي، وليست علاقة ذات اتجاهين (نص / متلقي) الأمر الذي يجعل منها مجرد عملية إكمال أو ملئ دون أن يكون للمتلقي دوراً تفاعلياً مع (النص)، وعلى خلاف ذلك أسبغ (ايزر) على القراءة (التلقي) صفة جدلية مستمرة تعمل على المحور الزمني والفضائي لإعادة تنظيم أجزاء (النص) مع بعضها البعض وعلى مستويات متنوعة من التماسك، وبكل الأحوال أتفق الاثنان على أن (النص) مؤلف من خطط ينبغي على المتلقي أن يستغلها، ولذلك أصبحت عملية التلقي وفقاً لطرح (ايزر) هذا قراءة جدلية بين أضواء الماضي وتوقعات المستقبل، تنبع من التفاعل المشترك بين النص والمتلقي، واخذ يطوّر (ايزر) فلسفة ظواهرية مصاحبة (لوجهة النظر الجوالة) والتي تدلل على الآلية التي يكون بها المتلقي حاضراً في (النص)، متجاوزاً لأي علاقة خارجية، ذلك أن خاصية القراءة – بحسب (ايزر) – هي أن يتم فيها إدراك (النص) من الداخل ولفهم الدور الذي تؤديه (وجهة النظر الجوالة) يجب أن نرتد إلى ما أطلق عليه (ايزر) (جدلية التوقع والذاكرة) التي تزود المتلقي بالمعلومات عند قراءة (النص) والتي يمضي فيها على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقاً لتوقعاته المستقبلية، مستنداً في ذلك إلى أساس من خلفية الماضي، وما أن يصادفه تغيّر غير متوقع حتى يُسارع في تعديل توقعاته وفقاً لهذا الحدث، وبالتالي يقوم بإعادة تفسير المعنى الذي أسبغه على ما سبق وقوعه، لذا فإن (وجهة النظر الجوالة) تمنح المتلقي حرية التنقل عبر (النص) كاشفاً بذلك عن تعدد المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض والتي تعدل كلما حدث انتقال من حدث إلى آخر، وذلك من خلال إسباغه لعملية التفاعل الحاصلة أثناء التلقي بصبغة جدلية ذات طابع تطوري، وعلى سبيل المثال طرحه (جدلية التوقع و الذاكرة) التي تزود بالمعلومات أثناء القراءة وما ينتج عنها من انتقال المتلقي إلى مستوى أعلى من الإدراك وبالتالي مستوى أعلى من التأويل وتراكم الخبرات وهو هنا يبدو قريباً من مقولة (جون ديوي) في أن (الفن خبرة).

القارئ (المتلقي) الضمني (Lecture Implicit)

مصطلح نقدي أطلقه (وولف جانج آيزر)، للإشارة إلى بيان إمكانية النص في خلق قارئة بنفسه، ويرقى هذا القارئ إلى القيام ببعض التعديلات الداخلية في النص لكي يتم استيعاب الدلالات التي يقدمها النص في عملية القراءة، ويمثل كل الاستعدادات المسبقة التي يستلزم وجودها في أي (نص) كي يمارس سلطته في التأثير على المتلقي وهو بهذا الوصف (بنية نصية) تتطلع إلى حضور متلقي ما دون تحديده بالضرورة، إن هذا المفهوم يضع خطة مسبقة للدور الذي يجب أن يقوم به كل متلقي على حدة، ويتضح ذلك عندما تبدو النصوص وكأنها تسعى إلى تجاهل متلقيها أو أنها تستثنيه وليس للمتلقي الضمني وجوداً حقيقياً، أنه يجسد التوجيهات الداخلية لـ (نص) التخييل كيما يتيح له أن يُقرأ، أي أنه تصور يضع المتلقي و(النص) وجهاً لوجه، لينضج فعل التلقي عبر استجابات فنية جمالية نصية يحوّل مفهوم (القارئ الضمني) فعل التلقي إلى بنية نصية، ناتجة عن علاقة جدلية حوارية بين (النص / المتلقي) وعلى نحو تتحقق معه أهمية وحقيقة الاستجابات (الفنية / الجمالية) التي يتخيلها أو يثيرها فعل التلقي النصي، وهو بهذا الوصف يعيد للمعنى اكتماله في كل تلقي عبر فعل التأويل الذي يلاحق المعنى الذي تفرزه قوى المتلقي الإدراكية عبر سعيها في سد الثغرات وتكوين وحدات (جشتالتية) تأويلية جديدة، وأصحاب هذه النظرية لا يشرحون النص وإنما يشرحون الآثار التي يخلقها النص في القارئ، والمتلقي طرف ملازم للنص يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر، فالتفاعل قائم بين النص والمتلقي، والمتلقي هو الذي تقوم عليه نظرية الوقع الجمالي التي لايمكن أن تتحقق خارج فعل القراءة أي خارج التلقي وأية نظرية تختص بالنصوص الأدبية فإنها لا تتخلى عن القارئ، فهو نظام مرجعي للنص، وهذا القارئ عند أصحاب هذه النظرية هو القارئ الضمني وهذا القارئ ليس له وجود حقيقي ولكنه يجسد التوجيهات الداخلية للنص، فالقارئ الضمني ليس معروفاً في اختبار ما، بل هو مسجل في النص بذاته، ولا يصبح للنص حقيقة إلا إذا قرأ في شروط وقام القارئ ب،ستخلاص ما في النص من معاني وصور ذهنية فكأنه يعيد بناء المعنى من جديد والقارئ له دور في فهم الأدب، بعد أن يتخلص من الدلالات المثالية الصرفة أو الواقعية الصرفة،

فهو يسعى إلى الإمساك بالتصورات العامة التي تجعل من الملفوظ ما يحقق استجابات مستمرة لتجربته ويضعه في دائرة التواصل، ولذلك فأن القارئ الضمني ليس شخصاً خيالياً مدرج داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، وهذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، لذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيان استدعاء الاستجابة للنص.

نظرية السطوح

صاحب هذه النظرية هو (برال Prall)، وفيها يرى بأن الموضوعات الجمالية تتمثل بالألوان والأصوات والملمس وما شابهها من موضوعات الحس، وأن الجمال - الذي تمثل العناصر السابقة أحد ركائزه – هو الذي يدرك مباشرة بالإحساس، وطبيعة التمتع بالموضوع الجمالي تتم عن طريق إدراك (النص)، وإن النظر إلى الشيء لذاته فحسب هو الركيزة التي تُقام عليها التجربة الجمالية بأن المتلقي يحكم على الموضوع الجمالي على وفق ما يدركه فيه، أو بالأحرى ينظر إليه ويستمتع به لذاته فحسب، وإن الموضوع الجمالي (النص) يأسر حواس المتلقي دون أن يكون برهاناً على شيء أو إثباتاً لقضية بعينها، وبذا تكون قيمة العمل الفني موجودة فيه ومنبثقة منه، ولا تعزى لسمات محددة يتقرر في ضوئها مدى جودته وقيمته.

ادوارد لي ثورندايك Edward lee thorndike:

عالم نفس توصل إلى استنتاج مفاده أن التعلم لا يتم إلا عبر محاولات عديدة تُقصى فيها الاحتمالات الفاشلة إلى أن تثبت الاستجابة الصحيحة التي تؤدي الغرض من الموقف التعليمي، وبذلك فإن كفاءة المتلقي في قراءة (النصوص) لا تبنى إلا عبر سلسلة قراءات متوالية ذات آليات متباينة، بمعنى آخر ليس بالضرورة أن يستخدم المتلقي آلية واحدة في كل قراءاته، أو أن يكتفي بقراءة جنس (جمالي) محدد إزاء مختلف التيارات الجمالية الحديثة، وبهذا الوصف يتخذ فعل التلقي طابع جدلي ذو مستويات متباينة له فضاءاته وتشظياته، وبما يسمح للمتلقي بكسر نمطية الارتباط - بينه وبين (النص) - المحدودة الأفق وصولاً إلى

استجابة جمالية ترقى في تساميها تماشياً مع تنامي المعنى، وقد وضع (ثورندايك) مفاهيم عدة للتعلم نوجزها بالاتي:

الارتباط: ينص على أنّ كل العمليات العقلية تُنتج عبر توظيف الارتباطات الموروثة والمكتسبة بين المواقف والاستجابة لها.

الاستجابات: سلسلة ردود فعل ظاهر -بما فيها الصور والأفكار- نتيجة لمؤثر ما.

الإثارة: يحمل هذا المفهوم معنيان:

أ. وجود عامل خارجي يتعرض له المتعلم.

ب. أي تغير في سلوك الفرد يعزى لوجود مؤثر خارجي.

الاستعداد: أي خصائص ظروف عملية التعلم، إذ قد تعزز الاستجابة أو العكس.

النظرية الترابطية Connectionism:

ترعرعت هذه النظرية ضمن المذهب الترابطي مدعومة بحملة من الدراسات التجريبية، وابرز مؤيدي هذه النظرية ممثلها (ج. مالتزمان j.maltzman)، و(ميدنك Mednik) اللذان يريان في الابتكار تنظيماً للعناصر المترابطة في تراكيب جديدة متطابقة مع المقتضيات الخاصة أو تمثيلاً لمنفعة ما وبقدر ما تكون العناصر الجديدة الداخلة في التركيب اكثر تباعداً الواحد عن الآخر بقدر ما يكون الحل اكثر ابتكاراً، كما إن معيار التقويم في هذا التركيب هو الأصالة، والتواتر الإحصائي للترابطات، قال (اندريه بريتون A. Breton) إن جزءاً هاماً من الأصالة يتمثل في القدرة على إطلاق الأفكار من الوقائع المتمايزة المتجاورة وهذا القول بأعتماد الابتكار على عملية تكوين تداعيات أو ترابطات من الخبرة السابقة وتحويلها إلى تكوينات وتركيبات جديدة وجد أصداء له عند بعض الباحثين الذين اقترحوا استخدام مبادئ النظرية الترابطية في تفسير السلوك الابتكاري، كما يرى (ميدنك) الأصالة بأنها " ربط بين اثنين أو أكثر من العناصر التي لم تكن مرتبطة من قبل من اجل تحقيق هدف معين، " ويرى (ميدنك) إن الابتكار يشتمل على تكوين روابط بين المنبهات والاستنتاجات

ولكن ما يميز هذه الروابط هو إنها تتم بطريقة غير مألوفة فالمنبهات تربط بأستجابات لا تتعلق بها إلى حد كبير، فالربط بين جوانب البيئة يتعلق هنا أكثر بالجوانب التي لا ترتبط بالخبرة، كما إن النظرية الترابطية تعتبر الفكر المبتكر سلسلة من الأفكار آو سلسلة من المؤثرات والاستجابات أو مجموعة مترابطة من عناصر السلوك والطريقة في دراسة القوانين التي تنظم التفكير إنما هو بفهم القوانين التي تسيطر على تتابع الأفكار. والفكرة إنما هي من رواسب الإدراك الذهني في العقل وترتبط الأفكار مع بعضها، والعادة والخبرة الماضية والتكرار بدلاً من الاستدلال الذهني هي التي تعتبر العوامل الأساسية في التفكير، وفي هذا النظام فأن الأفكار الجديدة إنما هي ارتباطات لأفكار قديمة، وتعود جذور النظرية الارتباطية إلى طروحات (أرسطو) حول ارتباط الأفكار المسند إلى (التشابه، التضاد، الاقتران) ولقد بنيت النظريات الترابطية طروحاتها انطلاقاً من الفكرة التي ترى في أي فعالية وجود:

أ. فعل يؤثر على الفرد (منبه).

ب. رد فعل يقوم به إزاء هذا الموقف (الاستجابة).

ج. ارتباط بين ذلك الموقف ورد الفعل إزاءه (تفاعل)، إذ يعرف هذا الارتباط بأسم ارتباط (المنبه والرجع)، إذ يمكن أن يكون المنبه (مرئياً، صوتياً... الخ).

المدرسة الترابطية(Associationism School):

وهي مدرسة ترى أن السلوك سلسلة متصلة من العمليات العقلية المترابطة، و ذلك فإن الحياة العقلية ليست عناصر مستقلة، فالتصرفات العقلية تحدث في ضوء ترابط المكونات العقلية وهذه قد تكون أفكار أو صور ذهنية أو سلوك حركي أو حسي، وفي ضوء قانون الترابط سواء أكان اقتران في المكان أو الزمان فإن حدوث شيئين في آن واحد أو مكان واحد يترتب على ذلك استدعاء واحد منهما إذا أثير الآخر، فأنت إذا تذكرت مدينة نيويورك فإنه يرد إلى ذهنك تمثال الحرية والعكس صحيح، وقيمة هذه المدرسة أن نظرتها مهدت الطريق

نحو تفسير عمليات الحفظ والتذكر وتكوين العادات وكان لها دورها في التأثير على المدار الأخرى.

روبرت جانيه R. Gagne :

يعد (روبرت جانيهGagne) واحداً من علماء النفس التجريبيين البارزين في هذا المجال وبمشكلات التدريب والتربية فله خبرة مستفيضة في البحوث الاكاديمية النظرية وخاصة في علم النفس التطبيقي حيث ان العالم (Gange) قد حدد الاهداف التعليمية بأنماط ثمانية، التعلم الاشاري، وتعلم الربط بين المثير والاستجابة، والتسلسل الحركي، والتداعي اللفظي، وتعلم المهارات التمييزية، وتعلم المفاهيم بنوعيها المادية والمجردة، وتعلم المبادىء والقوانين، واخيراً تعلم اسلوب حل المشكلات، فقد طبق (Gange، 1992) مبادىء نظريته التعلمية الهرمية في المجال التربوي، لذا فقد قال (Gange)" ان الانسان لديه قدرات بشرية هائلة مبينة ومرتبة بعضها فوق بعض بطريقة هرمية"، فعملية التعلم تتم بطريقة تتفق وعملية التعلم وبالتالي فالمهمات البسيطة يجب تعليمها قبل المهمة المعقدة، ومن ثم بين(Gange) اهمية تصميم البيئة التعليمية بطريقة يتم فيها تحديد الاهداف التعليمية المراد تحقيقها وثانياً، تحديد العناصر التعليمية المتكونة منها الاهداف، وثالثًا ترتيب هذه العناصر بطريقة هرمية وتنظيمها، ويتفق (Gange) مع (Kemp) في ان عملية التصميم التعليمي يمكن ان تطبق بشكل افضل عند مستوى المساق الدراسي، حيث تصبح اكثر فاعلية عندما يكون التعلم المصمم موجهاً للفرد لا للجماعة فضلاً عن انه لا يوجد هناك طريقة مثلى واحدة لتصميم التعليم، وعلى هذا الاساس يرى (Gange) ان نموذج التعلم الذي قدمته نظرية التعلم المعرفي ويسمى ايضاً (نموذج معالجة المعلومات) (-Information Processing) يساعد وبشكل كبير على فهم عملية التعلم، الداخلية، وعلى فهم الشروط الداخلية والخارجية للتعلم واخذها بنظر الاعتبار عند تصميم التعليم ويرى (Gagne) ان للتصميم التعليمي خصائص اساسية هي:-

- بوصفه يهدف الى مساعدة المتعلم على التعلم حتى وان كان التعليم جماعياً.

- يمكن ان يصمم على عدة مستويات اما ان تكون قريبة المدى (تصميم دروس) او بعيدة المدى (تصميم مقرر او نظام تعليمي).
- ان التصميم التعليمي المنظم (Sytematic) يمكنه التأثير في تطور الفرد بصورة افضل.
- بوصفه يقوم على اساس المعرفة بطبيعة التعلم الانساني وبالشروط التي يتم هذا التعلم في ظلها ، ويفسّر (جانيه) النمو المعرفي بناءً على نمط من التعلم التراكمي، ويفترض إن نمو الإمكانات الجديدة يعتمد بشكل كلي على تعلم إمكانات سابقة لها علاقة بهذه الإمكانات، فضلاً عن أن الأفراد ينمون لأنهم يتعلمون منظومات من القوانين تزداد تعقيداً بأستمرار، ويظهر هذا السلوك - المبني على هذه القوانين – لأن الفرد قد تعلم المتطلبات المسبقة من منظومات القوانين الأقل تعقيداً ، وبهذا الوصف يتدرج المتلقي في خبراته القراءاتية عبر نمو فعل قراءاتي جدلي تراكمي، وعلى نحو تصبح معه (الآلية - الاستجابة) الأولى ركيزة لإبداع (آلية – استجابة) أكثر تنامٍ من سابقتها ، يتم من خلالها التعديل في بناء المعنى مع مضي فعل التلقي، ويظهر هنا بجلاء التقارب الشديد بين (مُتعلم) (جانيه) والقارئ الكفء أو (كفاءة المتلقي) التي وردت ضمن سياق الطروحات الجمالية لنظرية التلقي، ويضيف (جانيه) إنّ التعلم يؤثر بشكل فعال على النمو المعرفي للمتعلم، وان الاستعداد لهذا التعلم لا يعتمد على عوامل بايولوجية بل على الخزين اللازم من المهارات والعادات والخِبَر، اذ يرى (جانيه) إن للتعلم طبيعة تراكمية للمقدرات دور فاعل هذا التراكم نظراً لما تتصف به من قابلية للانتقال الايجابي أفقياً وعمودياً إذ يكون الانتقال بالشكل الآتي:

1. انتقال أفقي ← عندما تعمل المقدرة على المستوى نفسه في موقف جديد ، يقابله قراءة (تلقي) (نصوص) تنتمي إلى اتجاه جمالي محدد أو أن تحتوي على تشابه كبير فيما بينها رغم تباين اتجاهاتها.
2. انتقال عمودي ← عندما توظف المقدرة مع غيرها من المقدرات في تعلم

أعقـد ، يقابلـه تنـامي وتطـوير الفعـل القراءاتـي عـبر توظيـف الخـزين المعـرفي وآليـات التلقـي، لقـراءة نصـوص أكـثر تعقيـداً أو ذات طـابع مغاير نسبي إلى ما سبق للمتلقي أن قرأه.

النظرية الإدراكية الدينامية لدى سكاكتل Schactel :

يرى (سكاكتل) في نظريته الادراكية الدينامية، إن العملية الفنية تقوم على حرية الأسلوب الناتجة عن تفتح الشخص إلى العالم الذي يحيط به، وإن النظرية الادراكية الدينامية كما عبر عنها (سكا كتل) فإنها ناقدة لكلا النظريتين الفرويدية وما بعد الفرويدية عن السلوك المبتكر، (فسكا كتل) يعتقد إن ما يميز الابتكارية عن العملية الأولية في التفكير هو إن حرية الأسلوب غير ناشئة عن إطلاق الدافع، وانما عن تفتح الشخص إلى العالم الذي يحيط به، وان التوصل إلى لغز الابتكاريه ليس من خلال إطار نظرية التحليل النفسي وانما من خلال إطار النظرية الادراكية، ويعرف (سكاكتل) طريقتين أساسيتين متباينتين للاتصال بين الفاعل (أو الذات) وبين المفعول له (او الموضوع) أحدهما متمركز على ذات الفاعل (التركز في الذات Auto centric) والآخر المتمركز موضوعياً أو ما يسمى (بالتركيز خارجياً Allocentric) ويعرف (سكا كتل)الابتكارية على إنها " فن رؤية المألوف بصورة كاملة في وجوده الذي لا يستنفد Inhaustible بدون استخدامه بصورة مركزة في الذات "، وهذا التفتح على العالم إنما هو مفهوم متباين تماماً مع مفهوم التحليل النفسي القائل بـ (النكوص إلى التفكير ذي العملية الأولية) فإحدى النظريتين ترى الابتكارية تعود إلى وظيفة إطلاق الدافع الغريزي بينما ترى الأخرى إنها تعود إلى التفتح في مواجهة العالم فإحداهما ترى السلوك الابتكاري وهو يقلل التوتر، بينما الأخرى تراه يبحث عن التوتر.

موريس ميرلوبونتي Maurice Merleau ponty(1908 -1961)

ولـد الفيلسـوف الفرنسـي (بـونتي) عـام 1908، ويسـعى (ميرلوبـونتي) في فلسفته الجمالية الى المطلق من خلال رؤيته لمفهوم اللامرئي فالانسان على الرغم من ادراكاته الحسية في الاكتشاف والتوصل من خلال المرئيات الا ان مثل هذه

التوصلات تبقى قاصرة، جزئية نسبة الى الحقيقة الكلية التي تشكل هدفاً اساسياً للذات الخلاقة، فاللامرئي عند (ميرلوبونتي) يشكل محفزاً للمدى المنفتح على ماهو مطلق والعالم عنده هو ذلك الذي يدرك ولكن مداه المطلق ليصبح بدوره غير قابل للشرح حين دراسته او التعبير عنه، كما يرى في الفكر التأملي قابلية الامتداد بالزمن ليس ذهنياً فقط، بل يتحقق بأمتداد في الوجود الجسدي وكما يشير الى ذلك بقوله: "فيما يتعلق بالفكر التأملي انا لا أرى نفسي حتى وانا رائي، وانما بواسطة التخطي، أكمل جسدي المرئي، وابعث بوجودي المرئي الى ابعد من وجودي المرئي بالنسبة لي"، ويشترك (ميرلوبونتي) في توجهاته عن المثال المطلق مع فلاسفة سابقين لاسيما ما يتعلق الامر بموضوع التجريد، ففي تجريد الظواهر تتخلى الحسيات من الرؤية الاحادية الجانب وتتحول الى مديات ابعد، هناك يكتمل المرئي متجاوزاً نسبيته وجزئيته محققاً ايجابيته وقيمته من خلال تعاليه " لذا يجب الاختيار بين الشيء وبين اشباه الاشياء العائمة ويمكن استيعاب المسافة بالرؤية بالاستيقاظ على العالم، فلايمكن الوقوف هنا موقف المتفرج، انها ليست مجموع عناصر، انها تحول يؤدي الى تجريد الظواهر في الحال من قيمة لاتمتلكها الا في حاله غياب ادراك حقيقي"، ان نزعة (ميرلوبونتي) الى اللامتناهي لاتستبعد حضور العالم المدرك، وهذا مايذكرنا بمفاهيم (ارسطو) في رؤيته الى الجمال الطبيعي، فالمتناهي الحسي لدى (ميرلوبونتي) يحفز قدرات الانسان الذهنية والجسدية لتحوّل المتناهي الى لامتناهٍ ليس من اجل الاشياء نفسها بل هي تطلع وهدف، وكأن حالة التحول التي تطرأ على الاشياء من خلال الفنان، هو تحول لذات الفنان فلا معنى ابداً حسب تعبير (ميرلوبونتي) للقول "بأن الفنان ملزم بالاختيار بين الفن والعالم، او بين حواسنا والتصوير المطلق لان من المؤكد ان الواحد منهما ماثل في الاخر وانه لاموضع بالتالي للفصل بينهما على الاطلاق"، كما ان المطلق لدى (ميرلوبونتي) ينكشف من خلال مفهومه للحقيقة الجمالية، ففي الرسم، ولدى الفنان التجريدي تحديداً تحصل حالة نفي، او رفض للعالم، والفنان التجريدي في رفضه للعالم لايعني انفصاله عنه، فأشكاله الهندسية مستمدة من الحياة، تحمل رائحتها ولهذا فاللوحة دائماً تقول شيئاً ما والفنان التجريدي الحديث يريد

ان يوصل معنى او يعبر عن حقيقة ، كأن يقدم تمثيلاً صادقاً للاشياء من خلال صياغتها بنظام جديد من العلاقات والمعادلات ويتم ذلك بتحطيم العلاقات التقليدية بين الاشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له اكثر صدقاً ، ولذلك فأن الحقيقة او الصدق في التصوير ، هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها وفي حضور مبدأ فريد واحد يسري في كل وسائلها التعبيرية ويضفي عليها قيمة جمالية وهكذا فأن الفن الحديث شأنه شأن الفكر الحديث يلزمنا ان نقر بوجود حقيقة لاتماثل الاشياء وليست لها أي نموذج خارجي تحتذيه ، وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً ، ومع ذلك تظل حقيقة ، ويميز (ميرلوبونتي) فاعلية الرسم عن النشاط العملي ويحتكم بذلك إلى نمط معين من الرسم الحديث تعبّر فيه العين رمزياً أكثر مما يفعل العقل ، ويعد (سيزان) أنموذجاً بهذا الخصوص ، إذ يقول (ترى العين العالم وترى ما ينقصه لكي تكون لوحة ، والعين ترى ما ينقص اللوحة لكي تحقق ذاتها ، وحالما يتحقق ذلك ترى العين اللوحة التي تفي بجميع تلك النواقص وترى أن لوحات الآخرين كأستجابات أخرى لنواقص أخرى) ويؤكد (ميرلوبونتي) على العلاقة السرية بين العمل ومنتجه (الفنان) بقوله (أن الرسام يعير جسده العالم كي يحول العالم إلى لوحة ، ومن خلال تأسيس القابلية على الرؤيا التي تحدد فضاء جسده ، ومن خلال إعارة تلك القابلية عالم الأشياء يكون الرسام قادراً على ترجمة قابليته الخاصة على الرؤية ، وهي القابلية على الرؤية في اللوحة ، وعبر توجيه جسده المتحول إلى العالم المرئي ، ينقل الرسام تلك الرؤية إلى لوحته).

الخطاب المسرود :

ويعني الخطاب الذي يقدم بوساطة الراوي إلى مروي له ممسرح أو غير ممسرح وغالباً ما تقدم هذه الصيغة من قبل راو يقع خارج الأحداث مستخدماً ضمير الغائب (هو) وقد تنهض أحدى الشخصيات بسرد الأحداث ، وقد هيمن نمط الخطاب المسرود على أغلب النصوص الروائية النسوية اذ سجل أعلى نسبة حضور في هذه الروايات قياساً لبقية الأنماط ، ويعود السبب في ذلك إلى ان الراوي

في الغالب هو من يضطلع بمهمة سرد الأحداث، فضلاً عن توظيفه لهذا النمط في تقديم الشخصيات والاماكن ووصفها.

المسرود الذاتي:

ونعني به ان المتكلم يتحدث الى ذاته عن أشياء تمت في الماضي، وفي الغالب يكون الراوي هو احد الشخصيات في الحكاية ويعمد الى استخدام ضمير (الأنا) لما فيه من قدرة على كشف النفس من الداخل فضلاً عن اعطائه للقارئ اكبر قدر ممكن من الاحساس بالمشاركة.

الشعر:

هو أول الفنون، فقد تغدو الفنون التشكيلية شعراً لونياً بصرياً، أو يكون الرقص شعراً جسدياً، والغناء شعراً مجسّداً بطريقة اللحن، ولذا فهناك صلة بين الشعر والفنون الأخرى، فقد تكون الأعمال الأدبية والفنية موضوعاً للشعر، أو أن يكون موضوعاً للفنون، وقد يؤثّر الشعر مثلاً في النحات أو المصوّر أو الرسام، وهذا التداخل ما بين الشعر وسائر الفنون الأخرى نراه مُتجسّداً في رؤية (أرسطو) ومحاولته الجمع بين فن الشعر وسائر الفنون الأخرى، إذ قسّم (أرسطو) الشعر إلى أربعة أشكال، هي:

- <u>**الشعر الغنائي**</u>: وهو وسيلة الإنسان التي يُعبّر بها عن أحاسيسه، وإن كان على الأغلب أنه يتلو الملحمة، لأن الملاحم كانت البدايات والنشأة الأولى لتُراث أغلب الحضارات.

- <u>**الملحمة**</u>: وهي "قصة شعرية قومية بطولية خارقة للمألوف، يختلط فيها الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأساطير"، كما في أعظم ملحمتين كتبهما (هوميروس)، وهما (الإلياذة والأوديسا).

- <u>**الشعر التعليمي**</u>: هو الذي يحمل بين طياته شيئاً من الغنائية، وكذلك فإن ذات الشاعر تُفرز من خلاله، وهو ليس ما يقصد به العرب القدامى (النظم) كنظمهم للألفيات المعروفة.

- **الشعر الدرامي**: وهو (الشعر الحركي)، إذ إن معنى (دراما) مأخوذ من الفعل (Prao) اليوناني، ومعناه (يعمل ويتحرّك)، ويُصبح المعنى الرديف للشعر الدرامي الذي قال عنه (أرسطو) أنه نوعان، هما: التراجيدي والكوميدي، فالتراجيديا أو المأساة، هي "محاكاة فعل يتّصف بالجدّية، وذلك لكونه ذا حجم، يتّصف بالكلمات في ذاته، بلغة ذات لواحق ممتعة، يؤتى بكل نوع منها منفرداً في أجزاء العمل؛ في شكل درامي لا قصصي، وفي أحداث تُثير الإشفاق والخوف فتبلغ بوساطتها إلى تطهير من تلك المشاعر"، فالتراجيديا تصوّر الناس أو تمثلهم بمستوى البطولة، وعليه تكون محاكاتهم في التراجيديا أفضل ممّا هم عليه في الواقع، ويرى (أرسطو) أن استعمال الجانب القصصي في التراجيديا أمر ليس بضروري، وإمكانية تواجد القصص في الشكل الدرامي،

أما الكوميديا أو الملهاة، فـ" تحتوي على قصة أكثر ممّا تحتوي على بناء درامي"، فالكوميديا- تصوّر مظاهر الطبيعة البشرية بمستوى أكثر سخرية، وعليه تكون محاكاتهم في الكوميديا أسوأ ممّا هم عليه في الواقع، ويؤكّد (محمد حمدي إبراهيم) في كتابه (نظرية الدراما الإغريقية) أنه بالإمكان سرد فكرة الكوميديا الرئيسية في سطور قليلة كمسرحيات (أرسطو فانيس) الكوميدية، لأن البناء الدرامي للمسرحيات الكوميدية القديمة اعتمد أساساً على الموضوع أو الفكرة التي تنطوي عليها أحداث الدراما.

المسرح الشعري:

هو الاعتماد بشكل أو بآخر على الكلمة، والتي تكون قد نُظمت شعراً، إذ يتلمّس القارئ أو المتلقي بهذا النوع من الشعر وجود ملامح مسرحية في النص، فالكلمة ترتدي زي المسرحية وتتقمّصها، ومن هذه التجارب الشعرية العربية تجربة (أحمد شوقي) في الشعر المعاصر، إذ تمّ صياغة القصائد الشعرية بطريقة مُمسرحة، وذلك من خلال التداخل ما بين الشعر والمسرح، إذ إن المسرح يمتلك النكهة الخاصة في شعريته التي تميّزه عن باقي الفنون الأخرى.

التعلم الذاتي Self in struction

هو ان يتعلم الفرد ذاتياً وهذا المنحى اكدته اغلب الاتجاهات التربوية المعاصرة بضرورة توفير الفرص المتكافئة لجميع المتعلمين وهذا ما ساعد على بروز أسلوب التعلم (الذاتي) والذي جاء نتيجة لتراكم بعض السلبيات والملاحظات التي سجلت على طريقة التعلم الجماعي ومنها اهمال المتعلمين نشاطاتهم الذاتية وقدراتهم الشخصية على التعلم واساليب وطرائق التعلم الذاتي، وان المتعلم يجب ان يكون هو مركز العملية التعليمية ومحورها بدلاً من المادة والمعلم، فضلاً عن تولد الحاجة الى التخصص واتساع المعرفة المختلفة، الامر الذي جعل من التعلم الذاتي طريقة حديثة وفعالة في التعلم كونها اكثر التحديدات التدريسية تبشيراً بالمستقبل لاعتمادها التقنية الحديثة وقيامها على مبادئ التعلم السلوكي حيث ان عدم تشابه الافراد في خصائصهم الشخصية تجعل لكل متعلم نمطاً معيناً في التفاعل مع المواقف التعليمية ويجد الفرد من خلال تفاعله مع المادة الدراسية معنى يولد لديه متعة مما يسوغ تفريد التعليم "لاعطاء الصفة الشخصية او المعنى الذاتي للمعرفة التي يتعلمها وللتعلم الذاتي اهمية كبيرة في مجمل العملية التعليمية فضلاً عن كونه اسلوباً حديثاً يقع ضمن توجهات التربية المعاصرة فهو يقدم صيغاً جديدة للتعليم من خلال ما يحصل عليه المتعلم من استجابة وتعزيز فوريين.

الوحدات النمطية MODULE:

وهي عبارة عن نظام تعليمي مكثف يتألف من مجموعة من المكونات تهدف الى ان يتعلم المتعلم بمفرده قدرات محددة وهي تعالج موضوعاً تعليمياً معيناً يمثل جزءاً من منهج دراسي كامل، ويعود دخول الوحدات (التعليمية النمطية) الى ميدان التربية والتعليم في السبعينيات حيث شاع استخدامها لتسهيل عملية التعلم وجعل المعلم هو المسؤول عن تحضير البيئة التعليمية من خلال جمع النشاطات وترتيبها ضمن هذا الجو البيئي، اذ تساعد المعلم على اتباع افضل الطرق التعليمية في اقل وقت وجهد ممكنين من خلال استبعاد غير المتعلق من الخبرات التي تحول دون تحقيق الاهداف المرغوبة وفق الحاجات المطلوبة، وتعود فكرة الوحدة التعليمية النمطية الى الفيلسوف الالماني (هربرت سبنسر 1766 -1841) والذي رأى

بأن اهداف التربية لا تتحقق عن طريق تدريس المادة في صورة مجزئة وانه لا بد من وضع المادة الدراسية في وحدات مترابطة، واشار (جارلس ماكموري) الى ان الوحدات تساهم في حل مشكلات تعليم الاطفال وكيفية التفكير في امدادهم بالمعرفة الضرورية عن طريق استخدام وحدات تعليمية كبيرة للتعلم، اذ تتالف الوحدة النمطية من جملة من العناصر والمكونات الاساسية في تصميمها وعلى الرغم من اختلاف وجهات نظر المتخصصين حول ذلك الا ان هنالك عناصر اساسية تم الاتفاق عليها اهمها:-

العنوان:- يجب ان يكون واضحاً ودقيقاً ومعبراً عن مضمونها.

المقدمة:- وتحتوي ملخصاً عن مضمون ومحتويات الوحدة التعليمية وشرح اسباب دراسة الطالب الوحدة واهميتها له وعلاقتها بما سبق ان تعلمه.

الفئة المستهدفة:- ويتم من خلال تحديد الفئة المتعلمة والتي ستدرس الوحدة، ووصف لخصائصها وحاجاتها من المتعلم.

وتعرف الوحدة النمطية على "انها المحتوى التعليمي الذي يزود بكل الوسائل والمعدات التي تمكن المتعلم من التعلم بأستخدام وسائط عديدة في مكان انفرادي " فهي وحدة تضم مجموعة من نشاطات التعليم والتعلم روعي في تسميتها ان تكون مستقلة ومكتفية في ذاتها لكي تساعد التلميذ على ان يتعلم اهدافاً تعليمية معينة محددة بدقة وبتفاوت الوقت اللازم لتحقيق تلك الاهداف تبعاً لطول ونوعية الاهداف والمحتوى للوحدة".

نظرية التعلم الكلاسيكي لايفان بافلوف Ivan Pavlov:

تقول النظرية السلوكية أن الفرد في نموه يكتسب أساليب سلوكية جديدة عن طريق عملية التعلم ويحتفظ بها، وقد بنيت النظرية السلوكية على أساس من البحوث التجريبية العملية بهدف تفسير السلوك الانساني، وقد ساهم (بافلوف) اسهاماً هاماً حين أوضح عملية الاقتران الشرطي وما يتصل بها من عمليات التعزيز والتعميم كما أوضح أهمية وضرورة قشرة المخ السنجابية في عملية الشرط هذه، إذ عندما تصل المنبهات الخارجية (البيئية) أو الداخلية عن طريق الاعضاء الحسية في الجسم إلى محكتها الاخيرة في القشرة المخية، تظهر

وتنشط بؤرى استثارة Focus تعتبر هي الاساس الفسلجي للاحساس وتتحكم في عملية الاستثارة هذه بضعة قوانين اهمها قانوني الاستثارة Fxcitation، والكف والتثبيط Inhibition، فالاستثارة هي استجابة للمنبه الشرطي الذي تعلمه الانسان سابقاً، أما الكف فهو البطء أو عدم الاستجابة بالمرة، وقد قسم (بافلوف) النشاط العصبي للانسان إلى اربعة انماط تشابه الامزجة الاربعة التي ذكرها (جالينوس) وهي:

النمط الاول: النمط الاستثاري Excitatory

الذي يحتفظ بالاشتراط القائم بين نمطين من الاستجابات رغم تأثير الظروف المعالجة ويستجيب الى فعالية وسرعة المثير الشرطي وقد أطلق على هذا النمط بالنمط الصفراوي (أو عدم الاتزان)

النمط الثاني: النمط الكفي Enhibition

هذا النمط هو الذي تتكون لديه المؤثرات الشرطية الموجبة ببطء ولا تستمر مدة طويلة لأن الاقترانات الشرطية الموجبة لدى هذا النوع تكون ضعيفة غير ثابتة ولكن مع ذلك فأن هذا النمط تتكون لديه الاقترانات الكفية بسرعة وفي حالة وجود ظروف غير عادية تسيطر هذه الاقترانات الكفية على الاقترانات الموجبة.

ويضيف (بافلوف) إلى هذين النمطين نمطاً آخر يقع بين المنزلتين ويمتاز بأستجابة للمؤثرات الايجابية والكفية وبطريقة ثابتة وينقسم هذا النمط بدوره إلى نمطين فرعيين وهما:

1-النمط الحيوزي Lively أو المنبسط ويقابله المزاج الدموي عند (جالينوس).

2-النمط الهادىء Clam أو المتزن ويقابله المزاج البلغمي Phlehmatic وتنشأ الامراض النفسية في الانسان وفقاً للنمط الذي ينتمي اليه الشخص فالنوراسيثينا Neurasthenua تنشأ في النمط القوي الاستثارة، والهستريا في النمط الضعيف (الكفي).

ووفقاً لعميلتي الاستثارة والكف فأن الكثير من الاستثارة مع كف جيد يعني الدموي والكثير من الاستثارة مع كف ضعيف يعني: الصفراوي والقليل من الاستثارة مع كف جيد يعني البلغمي والقليل من الاستثارة مع كف ضعيف يدعى السوداوي فالاستثارة هي نظير الدفء والكف هو نظير الرطوبة ولقد كان ذلك هو مصدر الالهام لنظرية (هانز ايزنك).

نظرية الارتباط الشرطي الكلاسيكي الإستجابي

للعالم الروسي (ايفان بافلوف 1849-1936) وتشير الى انه يمكن لأي مثير خارجي محايد أن يكتسب القدرة على التأثير في وظائف الجسم المختلفة، إذا ما أقترن بمثير آخر من شأنه أن يثير فعلاً استجابة طبيعية، وقد تكون هذه المثيرات مقصودة أو غير مقصودة مثلاً طعام (مثير طبيعي) لعاب (استجابة طبيعية) صوت الجرس(مثير شرطي(محايد (لعاب)استجابة شرطي، ومن العوامل المؤثرة في التعلم الشرطي الكلاسيكي هي:

- سيادة الاستجابة

تدعيم العلاقة بين المثير والاستجابة، واستجابة الكائن للمثير الشرطي ما هي إلا جزءاً من استجابة أكبر وهي الاستعداد لإشباع الحاجة.

- العلاقة الزمنية بين المثيرين الطبيعي والشرطي

يجب اقتران المثير الشرطي والمثير الطبيعي أو حدوث المثير الشرطي قبل حدوث المثير الطبيعي بفترة زمنية وجيزة، وأوضحت التجربة أن أسرع عملية تعلم شرطي تتم إذا كانت الفترة بين ظهور المثير الشرطي والمثير الطبيعي في حدود 0.5-0.4 من الثانية، وإذا ازدادت فإن الارتباط الشرطي يتأخر.

ومن اهم التطبيقات التربوية لنظرية التعلم الشرطي الكلاسيكي

- الابتسام والترحيب وعبارات المودة الصادرة عن المعلم، هي مثيرات طبيعية والانفعالات السارة الصادرة عن الطالب هي استجابات طبيعية، وعندما يقترن الفصل المدرسي(مثير محايد) بالمثيرات الطبيعية يصبح مثيراً شرطياً يستدعي

نفس الاستجابات الانفعالية السارة وبالتالي يصبح مكاناً مرغوباً فيه بالنسبة للطالب.

- القلق الشرطي Conditioned Anxiety وعند تعميمه يسمى خواف المدرسة School Phobia ويظهر عند الطالب درجة ملحوظة من الخوف حينما يطلب منه أن يقدم عملاً ما أمام تلاميذ الفصل، وذلك نتيجة لأنه في مناسبة سابقة قد أهين وعومل بأازدراء عندما قرأ نصاً بصوت مرتفع وأخطأ أمام مجموعة من زملائه، وآخر قصير القامة ونحيل الجسم يظهر خوفاً واضحاً في حصص التربية الرياضية، وذلك لأنه أجبر في مناسبة سابقة على التنافس في أنشطة رياضية مع طالب أقوى منه وأكبر سناً.
- الاشتراط المضاد Counter Conditioned يتم فيه استبدال استجابة شرطية معينة بأستجابة شرطية أخرى جديدة متعارضة مع الاستجابة الأولى مثال يمكن جعل المثير الشرطي الذي يستدعي القلق يستدعي الاسترخاء والراحة، وذلك بعملية التدريب على الاسترخاء والراحة بتقديم مثير طبيعي يستدعي الاسترخاء والراحة في وجود المثير الشرطي الذي يستدعي القلق أي جعله مثير (محايد) وبتكرار عملية الاقتران قد يستدعي المثير الشرطي الاستجابة الشرطية المتعارضة (الاسترخاء).
- يوجد نوع آخر من الاشتراط المضاد غير السار لتثبيط العادات غير المرغوب فيها وفي هذه الحالة يتم اقتران العادات السيئة بشيء منفر، وبذلك تصبح العادة السيئة آقل إغراءاً.
- الكلمات سواء مكتوبة أو منطوقة هي مواقف مثيرة، يستجيب لها الفرد كما يستجيب للأحداث والظروف البيئية الأخرى، فإذا ردد الطالب الكلمات دون فهم تكون عديمة المعنى بالنسبة له، لكن عندما يسمع الآخرين يستعملون كلمات معينة مشيرين إلى شيء ما أو حادث معين فإن الكلمة سرعان ما تكتسب معناها ووظيفتها التمثيلية، اذ تمثل كلمة(شجرة) مثير شرطي بينما الشجرة ذاتها أو صورتها تمثل مثير

طبيعـي، ويمثـل معنـى هـذه الشـجرة وصفاتها الاسـتجابة الشـرطية، وبالطبع فإن استخدام هذه الرموز اللفظية تمكن الطالب من أن يفكـر بصورة صحيحة في الأشياء البعيدة عن حواسه، وتكتسب هـذه الأشياء معناها.

أنموذج كراي Gray's Model:

لقـد أبتكـر (كـرايGray) أنموذجـاً مختلفـاً للشخصـية أضـاف فيـه القلـق والاندفاعيـة إلى العوامـل الاساسـية الثلاثـة المـذكورة في أنمـوذج (ايزنـك Eysenck Model) وبذاك اصبح انموذج)كراي Gray (يتكون من خمسـة عوامـل هـي الذهانيـة، والانباسـط، والعصـابية، والاندفاعيـة، والقلـق، وتقـع أهميـة كـبيرة علـى الأندفاعيـة والقلـق ممـا يجعـل كـل منهمـا سمـة أساسية ولقـد ابنـى (كـراي) أنمـوذج (ايزنـك) في الشخصية مع تضمين لآرائه الخاصة ودراسـاته عـن الجهـاز الـدماغي لـدى الجـرذان، ولقد استنتج (كراي) ابعاده من تـدوير عوامـل ايزنك (الانبسـاط- الانطـواء) و (الاتـزان- عدم الاتزان) وبعد الذهانية حيث نجم عن هذا التـدوير تشـكيل بعـدين جديـدان همـا القلق والاندفاعية، وممـا يؤخـذ علـى أنموذج)كـراي Gray) بـالرغم من انه يستند إلى اسـاس احصـائي في تفسـير الابعـاد إلا أنـه لم يؤكـد علـى خـبرات الطفولـة والتجـارب البيئية.

نظرية المجال لكيرت ليفن Kurt Lewin:

يرى عـالم النفس الالمـاني (كـيرت ليفـن) إن سـلوك الفـرد وظيفـة أو دالـة أو نتاج للمجال الذي يوجد فيه في وقت معين ؛ ومثل هذا السلوك يصدر عـن التفاعـل بـين خصـائص الفـرد الجسـمية وطاقاتـه الحركيـة وقدراتـه العقليـة وخبراتـه المكتسبة وسمات شخصية وقوى المجال الاجتماعي المحيطة للسلوك والهدف منه دائمـاً اشـباع حاجـات الفـرد أو حاجـات البيئـة أو المجـال الـذي يوجد فيـه وتحقيـق أهدافه بمـا يوجـد فيـه مـن أشـياء ومـن يوجـد فيـه مـن أشـخاص، وفي هـذا الصـدد نجد(بيفين) يرسم خريطة عقلية معرفية توضح معالم السلوك الاجتماعي للفرد في المجال قوامها ما يلي:

1. **الشخص أو الفرد**: وهو كيان محدد داخل مجال له خاصية الاتصال به والانفصال عنه مستعيناً برؤية الشخص لحاجاته وقدراته وظروفه المعيشية في المجال البيئي.

2. **المجال النفسي**: ويقصد به الجو النفسي السائد داخل المجال ويعيش في كنفه الفرد والذي يعكس مدى أحساسه بالضيق أو الارتياح بالحرية أو بالقيود.

3. **حيز الحياة** ويقصد به المجال النفسي الكلي الذي يحتوي على مجموعة الوقائع الممكنة التي تحدد سلوك الشخص في وقت معين في موقف معين مثل حاجاته وخبراته وامكاناته سلوكه المشبعة أو المحققة لأهدافه الحيوية والاجتماعية.

4. **المجال الموضوعي**: ويقصد به كل الامكانات التي تخرج عن المجال السلوكي للفرد ويساعد أو يعوق تحقيق أهدافه مثل امكانات البيئة ونظمها.

5. **ديناميات الشخصية**: ويقصد بها القوى التي في حوزة الفرد حين يتفاعل مع المجال محققاً أهدافه وهي:

- الطاقة الحيوية والنفسية التي تساعد الفرد على اشباع حاجاته في المجال.
- التوتر الناتج عن وجود حاجة تتطلب الاشباع في مجال معين في وقت معين.
- الحاجة التي يتطلب اشباعها سعي الفرد للعمل في المجال لتحقيق أهدافه في البقاء.
- القيمة ويقصد بها الدلالة التي يضيفها الفرد على شيء أو شخص أو موقف أو سلوك لأنه يشبع حاجاته ويحقق أهدافه في مجال معين في وقت معين.
- القوة الموجهة ويقصد بها الحركة المتجهة صوب تحقيق أهداف الفرد في مجال معين في وقت معين.

نظرية لاري سيفر Larry Siever:

أن نظرية (لاري سيفر Larry siever) تعبر عن مثل هذا الاتجاه في تصنيف الشخصية، إذ أن هذا الانموذج يقترح نظام تصنيف مستند إلى استعدادات وراثية أساسية، واستعدادات متعلقة بنشاط النواقل العصبية وفي نظام (سيفر Siever) تكون نشاط النواقل العصبية مقيدة بأربع أنواع من اضطرابات المحور الاول من دليل DSM، أن الكلام عن ثلاث أو أربع تقسيمات فقط بتلائم مع العدد الصغير نسبياً من أنماط الشخصية التي ظهرت من دراسات منهج التحليل العاملي ويرى (سيفر) أن تعديل القلق، ناجم عن الاستثارة اللحائية في منطقة الجهاز العصبي الودي والمعروف ان لهذا الجهاز دور في تثبيط بعض الفعاليات السلوكية والجسمية وعليه فأن زيادة استثارة خلايا هذا الجهاز كما يرى (سيفر) تسبب زيادة في عمله أي زيادة في تثبيط السلوك وهو ما يتجلى في صورة السلوك التجنبي ومن التسمية التي استعملها (سيفر Siever) يتبين بأن اثر هذه الاستثارة يتركز بالاساس على جانب القلق.

نظرية روشاخ Rorschach's Theory:

لقد تابع (هيرمان رورشاخ **Hermann Rorschach**) وهو طبيب نفسي سويسري، طور تقسيم (يونك) للشخصية بأهتمام شديد، ودمج مفهومي الانطواء والانبساط ضمن نظرية نفسية مرتبطة بأبتكار اختبار اسقاطي، واستناداً إلى الشروحات التي قام بها (رورشاخ -1942) لمرضاه حول بقع الحبر في طريقته المسماة (التشخيص النفسي) للتمييز بين نمطين من الاشخاص وهما النمط المنطوي، الذي يستجيب بالاساس للأستثارة التي تأتي من ضمنه وقد جعلت هذه الملاحظة (رورشاخ) يدرك الانطواء على أنه التوجه نحو العالم الداخلي والنشاطات الابداعية، والنمط المنبسط والذي يستجيب بالاساس للاستثارة الخارجية أي التوجه نحو عالم التفاعل والتوافق مع الواقع، وقد بدى من الواضح لأغلب الباحثين بأنه كان هنالك على الاقل شبه كبير بين تقسيمي (رورشاخ ويونك) للشخصية، وقد جمع (رورشاخ) بين هاتين الوظيفتين في مفهوم أكثر شمولا وهو Erlebnistypus (ويعني التناسب ما بين الانطواء والانبساط) وهو

القدرة العميقة للاستجابة لخبرات الحياة، وهو في نفس الوقت توسيع مستمر لهذه الخبرات الحياتية الجديدة ولدى نفس الفرد- يخضع آ- Erlebinstypus للتقلبات اليومية والمعرفة ، ب- ErlebnisTypus يمكن البحث فيها بأستخدام اختبار بقع الحبر فالنمط المنبسط والذي حدد بسيادة اللون على الحركة في تفسيراته لبقع الحبر كان (رورشاخ) قد وصفه بالعبارات التالية: "ذكاء مقولب نمطي اعتيادي، أكثر قدرة على الانتاج، حياته أكثر انفتاحاً، استجاباته العاطفية حساسة أكثر توافقاً مع الواقع، علاقاته أكثر اتساعاً وأقل عمقاً، دؤوب الحركة، ماهر، بارع" ومن جهة، فإن سمات النمط المنطوي الذي تسود لديه التفسيرات الحركية على الاستجابات اللونية هي أنه "أكثر ذكاء، أمثر قابلية على الابداع، حياته، أكثر انطلاقاً، استجاباته العاطفية متزنة، أقل تكيفاً مع الواقع، علاقاته أقل اتساعاً وأكثر عمقاً، يظهر حركة متزنة، مرتبك، وتعوزه اللباقة" هذا وأن استعمال (روشاخ) لمفهوم الانطواء لايكاد يكون فيه أي شيء مشترك مع استحصال (يونك) لنفس المصطلح.

نظرية آيزنك Eysenck's Theory:

لقد استندت نظرية (ايزنك Eysenck) أساساً إلى علم وظائف الاعضاء وعلم الوراثة وعلى الرغم من أنه سلوكي ويعد العادات المتعلمة ذات أهمية كبيرة الإ أنه يعد الفروق في الشخصية ناشئة عن المورثات ولذلك فأنه قد إهتم أساساً مما يطلق عليه عاجدة المزاج Temparament وقد استخدم (ايزنك) التحليل العاملي وهو مع (كاتيل) يستخدمان نفس المنهج غير أنه يعتقد بأنه يمكن الحصول على مجموعة أفضل من العوامل بأستخدام نوع أكثر حصراً من التحليل العاملي، عام**1993** ثم تبنى الباحثون فيما بعد وبسرعة، تقنيات التحليل العاملي للتعرف على السمات الاولية التي تتحدد لتكون الابعاد الاساسية، كما أن أعتقاد (ايزنك) أن أغلب نظريات الشخصية متعلقة بمتغيرات متشابهة محددة، إلى جانب استخدامه للتحليل العاملي، وقد أفضيا إلى نظام للشخصية يتميز بعدد صغير جداً من الابعاد الاساسية التي تم تحديدها بدقة فائقة ونظرة (ايزنك) إلى نظام الشخصية هذا، هي نظرة بنائية طبقية احتوائية تسير وفقاً لانموذج التنظيم

الهرمي المتدرج والذي وضعه (أيزنك) حيث تنتظم الافعال والعادات السلوكية والسمات في شكل تدرج هرمي منظم تبعاً لعموميتها واهميتها، وتحتل الابعاد على مستويات الشمولية والعمومية، كما تحتل قاعدة الهرم من الاسفل الاستجابات التوعية- وهي أكثر المستويات نوعية واقلها عمومية، فيما بين هذين المستويين تقع الاستجابات المعتادة (العادات) وكذلك السمات، ويرى (ايزنك) أنه لايمكن تصور ابعاد للشخصية يمكن أن تورث من غير التسليم بوجود بعض الاسس الفسيولوجية والبايولوجية والعصبية التي تنتجها بالفعل، أو على الاقل تشكلها، المورثات الحاملة، لاستعداداتها الوراثية، وبعبارة اخرى، يقول (ايزنك) أننا لا نقول بأن السلوك نفسه هو الموروث، ولكن تركيبات اخرى معينة في الجهاز العصبي المركزي او الجهاز العصبي المستقل هي التي تورث، وهي بدورها عندما تتفاعل مع البيئة تلعب دوراً مهماً في تحديد السلوك، وذكر (آيزنك) ان السمة (Trait) هي تجمع واضح من النزعات الفردية للفعل وكائنها تنظيم اساسي ناتج من الملاحظة العامة لسلوك الفرد فيما لو كانت في اتساق وانتظام في العادات السلوكية للفرد او افعاله المتكررة ولم يعطِ (آيزنك) دوراً هاماً للفردية او الدينامية في السلوك الفردي لانه اهتم بالمظهر السلوكي الفردي ونظامه اما انواع السمات لدى (آيزنك (فهي تمثل ثلاثة ابعاد اساسية للشخصية هي:

1. العصابية (الأتزان الأنفعالي) (Emotional Stability Ncurosis).
2. الانبساط والانطواء (Extraversion and Introversion).
3. الذهان والسواء (Normality and Psychosis).

1. العصابية (الاتزان الانفعالي) (Emotional Stability Ncurosis):

(السواء ومعتدل الهدوء والعصبي المنفعل جداً) ، اعتقد (آيزنك) ان الافراد كل منهم يقع على مكان ما على البعد بين السواء والانفعال وان هذا البعد هو اساسي ووراثي، ويتم دعمه فسلجياً وهو نوع حقيقي من الامزجة.

2. **الانبساط والانطواء** (Extraversion and Introversion):

الخجل والانطلاق (الثرثرة) يرى (آيزنك) ان هذا البعد ايضاً هو من النوع الخاضع للمزاج عند كل فرد وان التفسير النفسي له معقد بعض الشيء وافترض (آيزنك) ان الشخص المنبسط (الانبساطي) يتمتع بكفٍ (Inhibition) جيد وقوي عند مجابهة استثارة ما اي انه يصبح (خدراً) ان صح التعبير تجاه الصدمة، والانطوائي يمتلك كفاً ضعيفاً في حال تعرضه لصدمة فأنه يصبح اكثر يقظة وانتباهاً مما يشكل له صدمة وخوف من خوض التجربة لمواقف مشابهة والخجل (Shyness) هو احد مظاهر التخوف والانطواء والانبساطي هو من يعطي معنى مقبولاً ومنطقياً لكل موقف يتعرض اها.

3. **الذهان والسواء** (Normality and Psychosis):

ذكر (آيزنك) ان الذهانية هي عبارة على ابداء ردود فعل او اظهار صفات تتلاءم والموقف المعين الذي فيه الفرد وتتضمن الطيش وعدم المبالاة ودرجة التعبير الانفعالي غير الملائم (مع موقف الذهاني ذاته وتفكيره) وهذا ما يميز الافراد ذوي الصفات المختلفة فيما بينهم عن غير المتقبلين للموقف في بيئة معينة، وقد استخدم (آيزنك) التحليل العاملي (Factor Analysis) في تطبيقاته والسمة عند(آيزنك) تستمد اهميتها من:

أ. اسهامها في التعريف العام للابعاد الكامنة للشخصية.

ب. استخدامها في مزيد من التحديد للانماط عن طريق الوصف التفصيلي للسمة

اوزبلOzbel:

عالم نفس بنى نظريته وفقاً لأنموذج التعلّم ذي المعنى، إذ يحوي التعلّم أنماطاً أربع هي (الاستقبالي، الاكتشافي، الاستظهاري، التعلم ذا المعنى)، وتعتمد هذه الأنماط وتبنى وفقاً لبعدين هما الطرائق التي تُقدم بها معلومات (التعلم الاستقبالي والتعلم الاكتشافي)، والوسائل التي يستخدمها المتعلم للتعلم (الاستظهاري، ذا المعنى) وعلى المتعلم في التعلّم الاستقبالي أن يتابع التسلسل الدقيق للخبرات التعليمية وارتباطها مع بعضها، إذ أن الاتصال بين البنية المعرفية

للمتعلم والمادة التعليمية الجديدة هو الذي يجعل لهذه المادة معنى، أما في التعلم الاستكشافي فعلى المتلقي أن يعيد ترتيب وتنظيم المعلومات في البناء المعرفي القائم لديه، وان يسعى إلى أعادة تنظيم التركيب الجديد أو يحوله إلى نتاج نهائي مرغوب فيه؛ أما في البعدين الآخرين، فعلى(المتعلم) أن يجد وسائل تمكنه من التفاعل والإفادة من مستوى وطبيعة مادة التعلّم المعطى وفقاً لتوافر محتوى مناسب لهذه المادة في البنية المعرفية لديه .

ويضم البناء المعرفي للمتلقي متغيرين أساسين هما:

- القدرة على تمييز المفاهيم والمعلومات الجديدة عن المفاهيم والمعلومات الموجودة أصلاً في هذا البناء.
- الثبات والوضوح، إذ أن المفاهيم والحقائق الغير ثابتة والغامضة ربما تكون غير واردة في البناء المعرفي للمتعلم، فضلاً عن ذلك فللممارسة أثر كبير على التعلم إذ تؤكد المعاني الجديدة وتزيد من تذكرها، وتعزز من استجابة الفرد لنفس المادة المعطاة في مواقف أخرى، وتساعد المتعلم على تذكر المادة التعليمية الجديدة المرتبطة بالمادة السابقة، ومن خلال طروحات (اوزبل) وتأكيده على أهمية البناء المعرفي والخبرة الذاتية للمتعلم يكون قد التقى مع طروحات (جانيه) أيضاً في تأكيده على أهمية هذه الخبرة، إذ يرى (اوزبل) بأن لا فائدة من ضخ المعلومات ما لم يكن المتعلم قد مرّ بخبرة تتلاءم مع المعلومات المعطاة، بحيث يتمكن معه في توظيف هذه الخبرة في مواقف (تعليمية / قراءاتية) جديدة، وبناءً على ذلك فأن التعلم ذا المعنى الذي يتحقق في البرنامج التعليمي والذي يعد واحداً من اهداف البرنامج التعليمي في هذه النقطة بالذات، هو التعلم المرتبط بنظرية (Ozbel)، صاحب نظرية التعلم ذي المعنى والتي مفاداها ان التعلم لا يمكن ان يتحقق ولا يمكن للعملية التعليمية من ان تحقق غايتها المنشودة الا عن طريق (التعلم ذو المعنى)، بمعنى ان التعلم لا يكون فقط حفظ المعلومة بل حفظ وفهم تلك المعلومة معاً والا لا يكون هناك تعلم ذو معنى اطلاقاً، بل مجرد حفظ الحقائق والبيانات ليس الا، من هنا فقد اكد عالم النفس التربوي

(Ozbel) على ارتباط عملية التعلم بالفهم ومن ثم تحويل الفهم الى حفظ وبالتالي تحقق العملية التعليمية اهدافها المنشودة.

أوسوالد شبنجلر Oswald spengler (1880 – 1936م):

ولد في مدينة(بلاكنيورج) في الهرتس من أب يدعى (برنهرد) وأم من أسرة (جرنتشوف)Grantzow، ويدين بالمسيحية البروتستنتية، وأمضى دراسته السنوية في مدرسة (هلّة)، ثم تخصص في العلوم الطبيعية فدرس في جامعة برلين ثم جامعة (منشِن) ميونخ، ثم عاد الى برلين ثم الى هَلّه مرة أخرى، وقضى حياته الرئيسية الهادئة في مدينة(منشن)، وحيداً في عزلة هائلة وحرية كاملة، و من اهم طروحاته انه " أعتبر أن كل فن هو لغة تعبير " وأن أختيار جنس الفن أيضاً هو وسيلة من وسائل التعبير، قد خلط بين المحاكاة والتعبير معتبراً ان المحاكاة جزءاً من التعبير، وذلك لعدم توضيحه للتعبير الجمالي على أنه أنفعال استاطيقي أو الأنفعال يؤدي الى وجود عمل فني.

سومر:

الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في أقصى جنوب بلاد وادي الرافدين وتعني (ارض سيد القصب) نظموا أنفسهم في مستهل الألف الثالث ق.م في سلسلة من دويلات المدن ويعد عصر فجر السلالات فترة ازدهار عظيم في تاريخهم، وقد اتخذ فنان سومر من الفن وسيلة لتمثيل عالمه الوهمي، فمن خلاله يعبر عن تصوراته إزاء مظاهر الوجود التي يسيطر عليها بمعونة الآلهة وذلك بأستخدامه الرموز التي عدها وسائل لتحويل الشيء الذي يزول بسرعة إلى شيء ابدي فقد جعل لكل قوة رمزاً، إضافة إلى التعبيرات التي يضيفها الفنان على الأشكال، ففي مقدمة لـ (اندريه مالرو) يقول فيها: " ففي بلاد سومر مثلما هو الحال في المكسيك وفي مصر: كان التقديس، يمثل بصفة بارزة عالم الوهم: وعن طريق الفن وحده اتخذ هذا العالم، الوهمي شكله، غير ان مثل هذا الفن لم يكن يعي ذاته كفن: وان تأثيره ينبع من قوة شبه سماوية تخص الفنان وحده: أي رسم ما لا تراه بالضرورة عينا الفرد المرتبط بالأرض"، فسومر البلاد التي أصبحت تعرف في العصور الكلاسيكية ببلاد بابل، تتكون من النصف الأسفل من ما

بين النهرين، الذي يطابق العراق الحديث، من بغداد إلى الخليج تقريباً، وتبلغ مساحة بلاد سومر حوالي (10000ميل مربع)، اما مناخها فحار جاف للغاية، وتربتها اذا اهملت، قاحلة تعصف بها الريح، وغير منتجة، ويمكن ملاحظة العديد من الألواح الفخارية والأعمال النحتية والأختام الاسطوانية التي تحمل صوراً خيالية فوق واقعية، فالآلهة لم تعد تحمل صور البشر فحسب بل تغير المفهوم الذهني لتشمل صور الحيوانات كذلك، فغدت الحيوانات- التي كانت منذ العهد الممتد للتاريخ ترمز للقوى السحرية للعالم السفلي- ذات سمات بشرية، وانقلبت المعايير وباتت مشاهد الحيوانات تحتفل بأقدس طقوس الأسطورة العقائدية في خيال جامح يجمع بين مرح الحفل والموسيقى والرقص.

النظرية المعرفية: نظرية جلفورد (بنية العقل):

غالباً ما تسمى هذه النظرية نظرية السمات آو العوامل حيث تستند بشكل أساسي إلى العقل، وتساوي في ذلك مع منطلقات (سبيرمان وثرستون)، غير إن(جلفورد) ادخل الخصائص اللااستعدادية مثل الطبع Temperament والدافعية Motivation التي ترتبط بالابتكار، وقد ذهب (جلفورد) إلى إن الابتكار بوجه عام إنما يقوم على الفكر المبتكر واستخدم منهج التحليل العاملي لإيضاح غوامض ظاهرة الابتكار، وضع (جلفورد) مجموعة من الفروض والتصورات المتعلقة بالقدرات الابتكارية المختلفة التي يتوقع إنها تشكل وتساهم في تكوين المجال الكلي للابتكار الإنساني، والمنظور الذي قدمه (جلفورد) وهو منظور بنائي اكثر منه منظوراً وظيفياً بمعنى انه اهتم بالمكونات آو الخلايا المكونة لمجال التفكير اكثر من اهتمامه بنشاط هذه المكونات أو الخلايا، ويتكون نسق (جلفورد) هذا من مجموعة من الخلايا بلغ عددها (120) خلية في منظومة سماها (النموذج النظري لبناء العقل) مؤكدا على أهمية التحليل العاملي كأسلوب فعال في اكتشاف الطبيعة النوعية لهذه الخلايا، وهذا النموذج خاص بتركيب العقل عموماً وليس الابتكار فقط، فالابتكار يحتاج في واقع الأمر لمعظم خلايا هذا النموذج إن لم يكن كلها لكنها لا تقتصر عليه فقط بل تدخل

في نماذج أخرى من التفكير الإنساني، ويتكون هذا النموذج النظري الذي يمثله(جلفورد)على هيئة مكعب من ثلاثة أبعاد أساسية،

I- **العمليات** Operations:

وهي أنواع من النشاطات العقلية التي يقوم بها الفرد من خلال المعلومات الجاهزة، أو الخامات التي يتعامل معها عقلياً ويستطيع تميزها ومن هذه العمليات: -

أ. **المعرفة** Cognition

تتعلق بالاكتشاف والوعي وإعادة المعلومات في مواقف وأشكال جديدة.

ب. **الذاكرة** memory

تسجيل المعلومات وتخزينها بحيث تكون في متناول عقل الإنسان.

ج. **التفكير الافتراقي** divergent thinking

يتعلق بنتيجة المعلومات وتطويرها والوصول إلى معلومات ونواتج جديدة من خلال المعلومات المتاحة ويكون التأكيد على نوعية الناتج أكثر من كميته وعدده وهي أهم العمليات المتضمنة في الاستعداد الابتكاري العام.

د. **التفكير الاتباعي** convergent thinking

تنمية وإصدار معلومات جديدة من معلومات متاحة، والوصول إلى حلول سبق التوصل أليها ومتفق عليها.

هـ. **التقييم** evaluation

الوصول إلى قرارات أو إصدار أحكام تتعلق بالملكات الخاصة.

اذ يرتبط الابتكار وفق مفهوم (جلفورد) بصورة خاصة بالتفكير الافتراقي التباعدي الذي يتضمن العوامل العقلية التي تسهم في الابتكار.

2 - **المحتويات** Contents:

فئات أو أشكال متسعة من المعلومات يكون الفرد قادراً على تمييزها وتشمل: -

أ. المحتوى الشكلي figural

وهي المعلومات في أشكالها الملموسة أو العيانية أو المحسوسة، ويتم إدراكها بالحواس أو استعادتها بالخيال أو الذاكرة في شكل صور.

ب. المحتوى الرمزي Symbolic

وهي المعلومات المعطاة في شكل إشارات ذات دلالة لكنها ليست ذات أهمية في ذاتها.

ج. المحتوى الخاص بالمعاني Semantic

وهي المعلومات المعطاة في شكل معان تتعلق بالكلمات وتتمثل بالتفكير اللغوي.

د. المحتوى السلوكي Behavioral

التفاعلات الإنسانية المتضمنة العديد من الاتجاهات في موقف اجتماعي.

3. **النواتج** Products:

وهي أشكال المعلومات التي يتم إفرازها أو حدوثها خلال نشاط العمليات العقلية وتشمل: -

أ. الوحدات Units

وهي البنود الفرعية أو الجزئية أو المعزولة أو المنفصلة من المعلومات التي لها طابع الأشياء المتفرقة.

ب. الفئات Classes

وهي التصورات التي تعمل على تجميع وحدات معينة من المعلومات من خلال وجود بعض الخصائص المشتركة بينها.

ج. **العلاقات** Relations

وهي ارتباطات تحدث بين وحدات المعلومات على أساس وجود متغيرات

د. **الاتساق** Systems

وهي تجمعات منظمة أو بنيوية بين بنود المعلومات.

هـ. **التحويلات** Transformations

وهي تغيرات مثل إعادة التعريف أو تعديل المعلومات أو تغييرها جذرياً سواء تعلق بشكل المعلومة أو وظيفتها.

و. **التضمينات** Implications

وهي استخلاص أو استخراج المعلومات في شكل توقعات أو تنبؤات أو معرفة المقدمات المصاحبات والمترتبات المرتبطة بنوعيات معينة من المعلومات.

اذ طبق (جلفوردGuilford) منهج التحليل العاملي لمعرفة العوامل النوعية التي تتكون منها القدرة الابتكارية، وهو منهج يقوم على أساس معاملات الارتباط بين الاختبارات المختلفة ووجد عوامل متعددة ومن أهم تلك العوامل ما يأتي:

أولاً: الطلاقة Fluency

وهي تدل على الخصوبة في تفكير الشخص وعلى قدرته على إنتاج اكبر عدد من الأفكار أو الكلمات في مدة زمنية محددة، وتنقسم الطلاقة إلى أربعة أنماط: -

- الطلاقة الفكرية Ideational fluency

ويقصد بها القدرة على إنتاج اكبر عدد من الأفكار الابتكارية، فالشخص المبتكر شخص متفوق من حيث كمية الأفكار التي يقترحها من موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة مع غيره، حيث يتميز المبتكر بسيولة الأفكار وسهولة توليدها

وتتخذ قياس الطلاقة الفكرية أشكال متعددة منها: -

1 – سرعة التفكير بإعطاء كلمات في نسق محدد مثل كلمات تبدأ وتنتهي بحرف معين أو مقطع.

2 – سرعة تصنيف الأفكار حسب متطلبات معينة مثل ذكر اكبر عدد من الاستعمالات لعلبة الصفيح.

3 – القدرة على إعطاء كلمات ترتبط بكلمة معينة.

4– القدرة على وضع الكلمات في اكبر قدر ممكن من الجمل ذات المعنى.

- الطلاقة اللفظية Verbal Fluency

تعبر عن القدرة على سرعة إنتاج اكبر عدد ممكن من الكلمات التي تتوافر فيها شروط معينة وقد أطلق عليها (ثرستون Thurston) اسم (طلاقة الكلمات) ويتم قياس هذا العامل بأستخدام الاختبارات التي تتطلب إنتاج كلمات تنتهي أو تبدأ أو تنتهي وتبدأ معاً بحرف معين، وبمقطع معين أو اختبارات الكلمات المسموعة

- الطلاقة الارتباطية Associational Fluency

وتشير إلى وعي الفرد بالعلاقات والسهولة التي يستطيع بها تقديم الفكرة بطريقة متكاملة المعنى، وتقاس هذه القدرة بواسطة الطلب من المفحوص أن يكتب المترادفات الملائمة لكلمات تعطى له

- الطلاقة التعبيرية Expressional Ffluency

ويقصد بها القدرة على التعبير عن الأفكار بطلاقة أو الصياغة في عبارات مفيدة، ويصفها (جلفورد) على إنها قدرة على التفكير السريع في الكلمات المتصلة الملائمة ويتم قياس هذه القدرة عن طريق إعطاء المفحوص للحروف أو من الحروف من عدد من الكلمات ويطلب أليه إن يكمل الكلمات في زمن محدد بأكبر عدد من الطرق بحيث يكون فيها عبارات مفيدة.

ثانياً: المرونة Flexibility

وتعني القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف، وهذا عكس ما يسمى بالتصلب العقلي الذي يتجه الشخص بمقتضاه إلى تبني أنماطاً فكرية محدودة يواجه بها مواقفه العقلية المتنوعة. وتنقسم المرونة إلى قسمين:-

أ - المرونة التلقائية Spontaneous Flexibility

وهي القدرة على تغيير التفكير في حرية دون توجيه نحو حل معين وامكان تغيير الشخص لمجرى تفكيره في اتجاهات جديدة لانتاج اكبر عدد ممكن من الأفكار المختلفة في سهولة ويسر وهي تختلف عن عامل الطلاقة الفكرية، فبينما يبين عامل المرونة التلقائية أهمية تغيير اتجاه الأفكار اذ يبرز عامل الطلاقة الفكرية أهمية كثرة الأفكار.

ب - المرونة التكيفية Adaptive Flexibility

وقد أطلق (جلفورد) على هذا العامل الإنتاج التباعدي لتحويلات الأشكال وهي القدرة على التكيف لتغيير التعليمات، مما يتطلب سهولة تغيير زاوية التفكير في أثناء القيام بالأعمال الروتينية البسيطة التي تتطلب هذا النوع من التكيف.

ثالثاً: الأصالة Originality

وتشير إلى القدرة على سرعة إنتاج اكبر عدد من الاستجابات ذات الارتباطات البعيدة غير المباشرة بالموقف المثير، وتعد الأصالة من أهم المتغيرات التي ترتبط بالابتكار، وعدها بعض علماء النفس من هؤلاء (ميدنيك Mednick) القدرة الأساسية في عملية الابتكار، ويرى (جلفورد) إن اكثر تعريفات الأصالة دقة وموضوعية وإجرائية يكون عن طريق التكرارات الإحصائية للاستجابة، وقد افترض (ويلسون وجيلفورد وكريستينسون) هدف القياس، اذ إن الأصالة ظاهرة يتصف بها كل الناس بدرجات مختلفة، وبدلاً من تحديد الأصالة فحسب على أنها شيء جديد أو ليس له نظير من قبل يمكن استخدام ثلاثة محكات للدلالة عليها هي ندرة الاستجابة وتباعد الارتباط والمهارة.

النظرية التوظيفية للابتكار:

من الباحثين المحدثين الذين حاولوا بناء وتطوير نظريات أكثر شمولاً في الابتكار اعتماداً على كل من العمليات المعرفية والعوامل البيئية الاجتماعية، (ستيرنبرج و لوبارت Sterenberg & Lobart) في عام 1991 وقد أطلقا عليها (النظرية التوظيفية في الابتكار) (AnInvestment Theory of Creativity)، وهذه النظرية تعتمد على ستة مكونات رئيسية وهي: -

أولاً: العمليات العقلية	Intellectual Processes
ثانياً: البنى المعرفية	Knowledge Structure
ثالثاً: الأسلوب العقلي	Intellectual style
رابعاً: السمات الشخصية	Fersonal Traits
خامساً: العوامل الدافعية	Motivational Factors
سادساً: السياق البيئي	Environmental Context

والمكونات الثلاث الأولى تعد مكونات معرفية المصادر، وتتكون العمليات العقلية من التخطيط والتقويم ومهارات حل المشكلات وتشير البنى المعرفية إلى المجال النوعي الذي يمرر الفرد بإطار وخلفية للمعلومات المتعلقة أو المرتبطة بالتفكير الابتكاري، في حين تشير الأساليب العقلية إلى أسلوب الفرد المميز الذي يحكم سلوكه الكلي مقابل الجزئي أو الميل للتحفظ مقابل الميل للتحرر في معالجة محتوى البناء المعرفي للفرد، ويكون التفكير الابتكاري في هذا المجال نتاجاً للعمليات العقلية الملائمة والمعرفة الكافية والأسلوب العقلي الصحيح ويرتكز كل هذا على ملائمة العوامل الانفعالية والدافعيه في ظل سياق بيئي مناسب، ويرى (ستيرنبرج و لوبارت) إمكانية ربط بحوث الابتكار بالمكونات النظرية للتوصل إلى دور العمليات العقلية في الابتكار، ويلاحظ على المكونات المعرفية في نظرية (ستينبرج ولوبارت) إنها ذات طبيعة تفاعلية دينامية.

الارابسك:

لفظ أجنبي أطلقه مؤرخو الفن الأوربيين على نوع من الزخارف الإسلامية ذات الفروع النباتية والتوريقات الزهرية والكتابات والتحويرات الهندسية وكلمة توريق بمعنى امتداد وهي مقتبسة عن كلمة اسبانية، (توريكوس)– الزخارف الإسلامية، اما الصور النباتية فهي مرتبة بشكل غير مسبق ومجردة كل التجريد فلا يبقى من الشكل الطبيعي للنبات إلا خطوطاً منحنية ومتتابعة لا بداية لها ولا نهاية، ويسمى هذا النوع من الزخارف بـ (ارابسك) ، وفن الارابيسك نمط من الفن المجرد أطلق عليه فن التوريق او فن الارابسك شكلت بمجملها الشخصية المتكاملة للفن الإسلامي في كل عصوره، وأصبح تزيين العمارة الإسلامية من أهم دلالاتها، وفن الارابسك ينبني على قوانين عدم التطور والتكرار والتماثل وقوة الدفع أو الزخم، وأول هذه المبادئ هو المبدأ الخاص بنفي أو إنكار الطبيعة التي قانونها هو بالتأكيد قانون التطور أو الحركة، مروراً بمراحل متتالية متعاقبة من النمو تفضي إلى النضج أو التمام، ولما كان الإسلام يبدأ بإنكار وجود شيء سوى الله، فكذلك نجد أن النمط العام للفن الإسلامي والأسلوب واللغة والفكر إنما تبدأ جميعاً بسلب أو نفي الطبيعة بوصفها محكاً أو معياراً وثاني المبادئ جميعاً التي بني عليها فن الارابسك هو مبدأ التكرار، وثالث المبادئ هو التماثل، والطبيعة لاهي بالتكرارية ولاهي بالتماثلية، فأن أوراق الشجرة نفسها ربما كانت في الظاهر تشبه بعضها البعض إلا أن كل واحدة منها تختلف عن الأخرى وتغايرها، وهذا هو الحال بالنسبة للتماثل، ومن خلال هذه العناصر السابقة ينبثق المبدأ الرابع لفن الزخرفة الإسلامي، ذلكم هو المبدأ الخاص بالزخم أو قوة الدفع والحركة القائمة بين نمط شكلي متكرر والآخر إلى ما لا نهاية، وبذلك فأن الفن الإسلامي ينكر من خلال العناصر الثلاثة الأولى المذهب الطبيعي، ويؤكد على وحدانية الله ولا نهائيته من خلال العنصر الرابع، وبكل العناصر يصل إلى الجمال الحق والتام وهو الله تعالى، (والله سبحانه وتعالى) لا يمثل عند المسلمين الوحدة الخالقة فحسب، بل هو أيضاً الوحدة الاكسيولوجية أو القيمية، حيث انه ملتقى القيم كلها من حق وخير وجمال، ومن ثم طرحت هذه النظرة القيمية وجهاً آخر لله، يتمثل في إبراز

الطبيعة القيمية أو المعيارية لله الواحد، فكما هو خالق الوجود، فهو مبدع كل جمال، اذ إن الصورة المجردة لفن (الارابسك) والتجريد الهندسي الخالص، وكذلك صور الخط العربي، إنما هي نوع من الصور الفنية اليدوية، واليد التي من شأنها تحويل قوة النفس إلى فعل، تقوم بتحريك المادة الخامية لأشياء الصورة المجردة، أي خطوطها وأشكالها وألوانها، على السطح التصويري، أما العقل فمن شأنه تنسيق الأجزاء والهيئات التصويرية بالمقادير والألوان وسائر الأحوال، ويتم ذلك بعد تخليص الأشكال من آثار الطبيعة المادية (المكانية والزمانية)، سواء أكانت هذه الأشكال ذات أصول طبيعية أي فن التوريق أو الارابسك، أم من معطيات العقل كالتجريدات الهندسية الخالصة وصور الخط العربي بمعنى آخر فعل اليد والعقل كتطبيق لإرادة النفس وتدبيرها.

الفن الكنيسي:

لقد نبع الفن الكنسي من الفكرة الدينية القائلة بأن الحياة الدنيوية ما هي إلا صدى ضعيف للسماوات، ومن هنا ينبع الاستخفاف بالعالم المحسوس ولهذا ترى الفن قد اصطبغ بصبغة الاستعارة والرمزية كصفة مميزة للفن الرسمي في العصور الوسطى، غير انه وفي الحقبة الأولى من العصور الوسطى ظهر الفن الشعبي إلى جانب الفن الكنائسي إلا انه لم يحصل على كيانه الخاص ونظريته المميزة، ولقد عرف أساقفة الكنيسة القوة المؤثرة للفن ولهذا عمدوا على استعمال هذه القوة في خدمة الكنيسة والدعاية الدينية، اذ كانت علاقاتهم بالفن متناقضة فهم من ناحية يدينون الفن ومن ناحية أخرى يحاولون ترويضه لخدمتهم، وهذا التناقض يلاحظ في أفكار القديس (أوغسطين354-430) الذي يُعد من ابرز الداعين للكنيسة الكاثوليكية، ولقد مر تفكيره في طريق صعب فهو من خلال الوثنية والإلحاد إلى الأفلاطونية الجديدة ثم إلى المسيحية، فمن سعيه الروحي هذا يتحدث (أوغسطين) في كتابه "الاعتراف" ويقول: "أن الله هو الفنان العظيم الذي يعطي الشكل والجمال والنظام لكل شيء بحسب قوانينه الخاصة، أن الله حقيقة كل جمال بل هو أعظمه"، وفي مكان آخر من مؤلفه

هذا يشير إلى انه معجب جداً بالغناء الكنائسي، ولو قدر له أن يعجب بالغناء نفسه أكثر من موضوع الغناء لعد نفسه آثما وتمنى أن لا يسمع المغني.

كارل يونك (1875- 1961):

من علماء النفس البارزين استخدم كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللاشعور في اليقظة، وبأختصار أن الفنان ذو قدرة مميزة هي الحدس، ويميل (يونك) إلى (اعتبار هذه القدرة فطرية). "وان الفن إنما هو نوع من الحافز الفطري الذي يملك الموجود البشري فيجعل منه أداة أو وسيلة في خدمته، لذا فالفنان يمتاز بالسمو والرفعة لأنه يمثل إنساناً جمعياً يحمل في لا شعوره مكنون البشرية، الأمر الذي اقتاده إلى تعشيق الفن بالوجود الإنساني في نوع من المشاركة الوجدانية الصوفية"، و يرى (يونك) أن التعبير في الفن على اللاشعور الجمعي لا يتم إلا من خلال الرموز التي يسقطها الفنان في عمله الفني كصيغة مثلى للتعبير عن حقيقة معينة نسبياً، وللحدس دوره في صياغة مضمون الرمز وتشكيلها واختزالها، فالرمز يعتمد في ظهوره على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى، والحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز، وحول طبيعة الرموز، ويقول (يونك) أنها تتكون أو تتشكل بحسب محتويات الشعور، حتى إذا كان هناك ثمة متناقضات في حالة وقوع الرمز، فقد تدل الرموز على معنى أو شيء معين أو تدل على نقيضه، وفرق (يونك) بين الإشارة (Sing) وبين الرمز (Symbol)، فقال:" إن الإشارة لا تفعل غير أن تدل على الأشياء الموصلة بها فقط وهي دائماً اقل من المفهوم الذي تمثله، أما الرمز فيمثل أكثر من معناه المباشر فضلاً عن أن الرموز نواتج طبيعية وعفوية "، ويعرف (يونك) الرمز " على انه مصطلح أو اسم أو صورة.. قد تكون مألوفة في الحياة اليومية، ولها معانٍ إضافية خاصة إضافة إلى معناها التقليدي والواضح وقد يكون مبهماً أو مجهولاً أو مخفياً عنا"، ويعد (كارل يونك) من أوائل طلاب (فرويد) أسس مدرسة اسمها علم النفس التحليلي وقد استخدم مصطلح اللبيدو ولم يقصد بها فقط الطاقة الجنسية بل طاقة الدوافع الكلية النفسية، و بناء على نظريته تألف اللاشعور من

قسمين: اللاشعور الفردي نتيجة لخبرة الفرد الكلية والكبت، واللاشعور الجمعي وهو مخزن لخبرة البشر العرقي، وفي اللاشعور الجمعي يوجد صور بدائية شائعة والصور البدائية هي انماط اولية للفكر تميل لتشخيص العمليات الطبيعية بلغة أسطورية ميتافزيقية المفاهيم كالخير والشر والارواح الشريرة، والوالدين مصدر للنموذج الاصلي، وفي تظرية (يونك) يوجد نوعين مهمين مختلفين وأساسيين من الشخصية والاتجاهات الشخصية والوظيفة، وعندما تتجه اللبيدو واهتمامات الفرد العامة إلى الخارج نحو الناس وموضوعات العالم الخارجي يسمى انبساطي وعندما يتمركز اللبيدو والاهتمام نحو الذات نسميه انطوائي، و(يونك) رفض تمييز (فرويد) بين الانا والانا الأعلى وعرف الجزئان على انهما في الشخصية مشابه للانا للأعلى وسماها القناع حيث يتألف القناع مما يظهر الشخص للاخرين على عكس حقيقة ما هي وهو دور الفرد الذي يختار وهو الانطباع الذي يريد الفرد تأثيره في العالم.

المسرح الهندي الراقص *INDIA* DANS *THEATER*

وهي تعني الحركة التي تحكي قصة، تؤدى هذه الرقصة الاجتماعية من قبل الذكور فقط، بمصاحبة الصنوج والأجراس وهدير الطبول الصاخب الذي يستمر بنفس القوة حتى نهاية العرض، تتخلل الرقصة أغان لقصائد شعرية يعبر عنها الممثلون بحركات رمزية وأن الموسيقى الشرقية لا تأتي منفصلة عن الفنون الأخرى فهي غالباً ما تصاحب الغناء والرقص وخاصة في المسرح الشرقي الذي يشكل الرقص فيه عنصراً رئيساً إلى جانب عناصر العرض الأخرى، كالأزياء الفخمة والماكياج الثقيل والملون بألوان حيوية مؤثره، إضافة إلى حركات الممثلين في الرأس والعيون والأطراف والأصابع والتي تجرى في نظام دقيق ومرسوم، كما تميزت الهند بنوعين من الموسيقى الدينية والدنيوية، ورافق كلاهما الرقص، فقدمت الدينية منها في المعابد ممزوجة بالسحر والرهبة، تقديساً (لبراهما) الإله، لجمال إنشاده الشعري، وبطولاته التي نشأ منها المسرح الهندي الذي يتفرد في تقديم العاطفة الجارفة أو الحادثة العنيفة أو غير اللائقة ويعد (الرقص التعبيري) وسيلة التعبير الرئيسة لدى الشعوب الهندية لكونه احد أساليب العبادة وتبجيل

الآلهة، علاوة على إن الهنود يتصورون الآلهة وهي ترقص، أي أنهم في رقصهم إنما يمثلون ويحاكون الآلهة من خلال تقليد حركاتها السماوية أمام العباد في الأرض، من هنا يتأتى اهتمام الهنود بالرقص.

المسرح الصيني Chinese Theatre:

يرجع أصله إلى التقاليد الدينية والأساطير إلى ما قبل الميلاد، وتؤدى المسرحيات ذات المشاهد القصيرة والكثيرة الحوار أو الغناء أو الإيماءات بأستعمال وسائل رمزية متنوعة، يرافقها في اغلب الأحيان موسيقى صاخبة ويغلب عليها الارتجال عدا القطع الغنائية التي تعد الركيزة الأهم فيها، ويقترب شكلها العام من الأوبرا الإيطالية، لترجيح العنصر الغنائي، مع الاحتفاظ بالعناصر التقليدية والأسلوب الخاص بالعرض، ويحتوي المسرح الصيني على التركيب الفني(Sangita) والمناظر التشكيلية المرسومة التي تميز بها إضافة إلى الحوار الكلامي (لذلك فهو اقرب للاوبريت منه للأوبرا)، وقد ولع الصينيون القدماء بالطقوس والاحتفالات الدينية معتمدين فيها الموسيقى والرقص عن طريق استحضار الأساطير والخرافات، وتقترب حركاتهم الراقصة من حركة المسرح في التعبير عن معتقداتهم وشعائرهم، إضافة إلى اعتمادهم التوزيع الغنائي في (الأوبرا) حيث قدموا من خلالها الفضائل الصادقة وجواً من الخيال، يوصلها حوار مشبع بالأغاني والأناشيد، عاجّة بالإشارات والإيماءات التقليدية الصينية، وقد استعمل الصينيون في مسارحهم آلات موسيقية، متعددة منها الرترية، ومنها الهوائية والأخرى إيقاعية وهي تضم أشكالاً مختلفة من الطبول والأجراس.

كابوكي kabuki :

المسرح الشعبي الذي خضع للتغيير والتجديد خلال مراحل تكوينه فأصبح خير مسرح يجتذب الجمهور إليه لاحتوائه على فنون-الرقص والموسيقى والدراما إضافة إلى وسائل الإقناع والإبهار الأخرى كالملابس ذات الذوق الرفيع، وروعة المناظر المسرحية المحكمة والمعقدة التي تحول خشبة المسرح إلى قصر أو غابة أو بحيرة، فهو مسرح يجمع بين المسرح الصيني التخيلي والمسرح الغربي الفوتوغرافي، اذ تؤدى في مسرح (الكابوكي) الكثير من التمثيليات الخيالية

التي تتخللها الفواصل المضحكة والاستعراضات والنوادر المشهدية التي تصمم من اجل تسلية المُشاهد وللإبقاء على تنوع وتلون المنظر، ويستمد موضوعاته وتقاليده من "الأساطير والخرافات الشعبية وأحياناً من الأحداث التاريخية، ويمثل على مسرح واسع وواطئ"، حيث إن مسرحيات (الكابوكي) طويلة وتتكون من سلسلة من الأحداث يستمر العرض فيه من الصباح وحتى المساء، والنصوص معدة أساساً من نصوص قديمة من (النو)... ويحافظ على الأصل الموسيقي المصاحب لها، وتدعم بالعزف على آلتي الطبل والفلوت، ويتخلل المسرحية حركات إيمائية بجانب الرقص وتترنم الكلمات عند إلقائها، ولقد كانت جميع الحركات والحوارات والأغاني مؤسلبة على نحو صارم، وكانت الموسيقى تنقل المتفرج بأحداثها المتوحشة إلى عالم من الرؤى المجنونة، و تتجلى روعة (الكابوكي) في أداء ممثليه" ومهاراتهم المتشعبة في استخدام الأساليب والطرز وتقليد الدمى أو الحيوانات... والرقص بصفة خاصة والعزف على الآلات الموسيقية والغناء، لان كابوكي مزيج مركب من فنون الرقص والدراما والموسيقى"، ولقد أصبح (الكابوكي) من أهم الفنون المسرحية اليابانية بطابعه الفريد لشكل المسرح الكلاسيكي وما يحمله من أفكار جمالية في العرض المسرحي، والموسيقى فيه رقيقة، محركة للعواطف، تقوم بإعطاء قيمة تعبيرية فائقة تساعد على تفسير الموقف، وتسهم في إظهار مختلف المشاعر والأحاسيس بالكلمات والأصوات الموسيقية.

القصيدة السيمفونية:

أراد بها الرمانتيكيون تحقيق الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، إذ تمكنوا فيها من إلقاء التبعية الموسيقية للشعر وبلوغ مرحلة تمثل فيها الموسيقى جوهر القصيدة، وتطلق تسمية القصيدة السيمفونية على القطعة الموسيقية التي يكون بناؤها نابعاً من وحي قصيدة شعرية.

جيسبة فيردي- Giuseppe Verdi (1813 – 1901)

من ابرز المؤلفين الموسيقيين في القرن التاسع عشر للأوبرا الإيطالية التي امتازت بشخصيتها المستقلة عن الأوبرا الرومانتيكية، حيث استمدت مواضيعها

ومادتها الموسيقية من الواقعية الحياتية، ولقد كانت أوبرات (فيردي) تعبر عن قضايا عصره، لذلك كان الجمهور يستقبل أوبراته بتفاعل واندفاع، ففي أوبرا (جان دارك) وأوبرا (ارناني) وأتيلا ومكبث كان الجمهور يقف وينشد خصوصاً مع غناء المجموعة، وغالباً ما كان ينتهي العرض بمظاهرة ضخمة تنادي بالحرية وبوحدة ايطاليا.

ريتشارد فاغنر Rechard Wagner (1813 – 1883):

ولد في ألمانيا في خضم الظروف التي عاشتها أوربا بشكل عام وألمانيا بشكل خاص، حيث كانت تعاني من القلق الذي يسكن نفوس شعبها ومن كبت الحريات، بدأ اتجاهه للمسرح منذ طفولته الأولى بسبب البيئة التي عاش فيها والتي أدت إلى تنشيط مخيلته بشكل غير مألوف، أما عبقريته الموسيقية فأستيقظت في الشعر والمسرح وأصبح التعبير عنده يشتمل على المرئيات والمسموعات معاً، وبدأ(فاغنر) نشاطه متأثراً بفن الأوبرا، كأمتداد حضاري طبيعي ينسجم مع مفاهيم العصر، وقد وجد استسهالاً في صياغة ألحان الأوبرا بحيث يمكن أن تستبدل كلمات تلك الألحان بكلمات أخرى من دون أن تؤثر في السياق الدرامي للأحداث وليس لها هدف سوى الترويح عن النفس، لان الأوبرا كانت مجرد مناسبة لتأليف الموسيقى، وخلق أشكال موسيقية معينة، أما كلمات النص وبناؤه الدرامي فتأتي تابعة للموسيقى، لذلك أدرك (فاغنر) نوع" الألم الذي يحس به المتلقون لان قدراتهم مشتتة، ولأنهم لا يعرفون إذ، كانوا قد دعوا إلى مسرحية أم حفلة موسيقية"، اذ عارضت أفكار(فاغنر) المنطقية بداءة الطابع التقليدي لتقنيات الأوبرا المتمثلة بالاستهانة بقيمة النص، وفي تهيئة اوقات راحة للمغنين تتخلل الإنشاد، وفي طبيعة التبادل بين الإنشاد والغناء الانفرادي الذي يتيح المجال لدخول الممثلين إلى خشبة المسرح وخروجهم منها، وفي الألحان الإلقائية التي تقوم بمهمة الربط بين أجزاء الأوبرا المختلفة إضافة إلى الطابع التقليدي للاغاني والأناشيد التي لا تتجاوب مع المتغيرات العاطفية أو الأفعال الدرامية، كما يصف (فاغنر) الأوبرا في عصره على أنها لم تعد فناً وإنما ظاهرة تتغير تبعاً لمقتضيات الذوق العابر، ولم يعد الشاعر إلا تابعاً ذليلاً للملحن

الموسيقي، ولا يمكن أن تغدو الأوبرا فناً صحيحاً إلا بأستخدام كل الوسائل الممكنة لإذكاء الخيال، ويعني ذلك أن تتحول الأوبرا إلى الدراما، أي أن تصبح فناً جامعاً شاملاً، ينطوي على الشعر والموسيقى والتمثيل والفن التصويري المسرحي معاً في مركب واحد، وفي نظر (فاغنر) أن (العمل الفني الشامل) يحمل سمات فن اليونان القديمة الذي توقف تقدمه الطبيعي بسبب سيطرة الكنيسة في القرون اللاحقة التي عاشتها أوروبا، لذلك اخذ يفكر بإحيائه لإيمانه بأن الفن الحقيقي هو حاصل جمع العناصر الثلاثة (الشعر، الموسيقى، الرقص) التي تقابل ملّكات الإنسان(العقل، القلب، الجسد، الحركة)، ولا يمكن في اعتقاده لأي عنصر(بمفرده) منها أن يخلق عملاً فنياً حقيقياً، كما يعتقد أن (العمل الفني الشامل) لا يمكن أن ينجزه إلا شخص واحد يقوم بمهمة تأليف الكلمات والموسيقى.

ريمسكي كورساكوف (1844 – 1908) Rimsky- Korsakov :

هو نيكولاي اندريفنج ولقب (ريمسكي كورساكوف) وفق الاسم العائلي، عمل مدرساً للموسيقى في بطرس بورغ وله العديد من المؤلفات السيمفونية والاوركسترالية الذي اعتمد فيها التراث الحضاري الرومانتيكي الأوربي بتقاليده النظرية والتقنية والجمالية وجمع بين القصص الشعبية والأسطورية والعربية في مؤلفاته الاوبرالية وأشهر أعماله الموسيقية هو سويته المشهور (شهرزاد) وتتميز أعمال (كورساكوف) بشخصيتها الفريدة النابعة من أسلوبه الخاص المتصف بكمال الطابع البنائي، حيث جمع بين التراث الغنائي الشعبي المتوارث وما استوحاه من عالم الأساطير ومن تتابعات صوتية دينية قديمة في مؤلفات تميزت بالبناء والتوافق الصوتي (الهارموني) وبذلك تعطيها طابع القدم والأصالة التراثية، اذ اختار (كورساكوف) لأوبراته مواضيع متعددة، والموضوع عنده وسيلة مهمة يعبر بها عن كفاح والتزام الفرد الاعتيادي في المجتمع أمام قضاياه الاجتماعية الوطنية، وفي مجال الدراما الموسيقية له خمسة عشر مؤلفاً منها أوبرا (بسكوفانكا) التي يدور محتواها حول نضال مدينة (بسكوف) ضد القيصر (ايفان) الرهيب في سبيل حريتها، وأوبرا (خطيبة القيصر) والتي يعكس

(كورساكوف) فيها بوضوح العلاقات الاجتماعية واضطهاد المرأة الروسية في القرن السادس عشر، ويعتبر المؤلف الموسيقي الروسي الكبير (ريمسكي) (1844 – 1908) من ابرز الموسيقيين الذين استوحوا اعمالهم من الاساطير الشعبية الروسية والشرقية القديمة، وكان احد اعضاء جماعة "الخمسة الكبار" التي أسسها (ميخائيل بالاكيريف) ومارست دوراً هاماً في تكوين المدرسة الموسيقية الروسية الاصيلة وخرج من رحمها عظام الموسيقيين الروس، وكانت الجماعة تضم الى جانب (ريمسكي) كلاً من (ميلي بالاكيريف وألكسندر بورودين وسيزار كوي وموديست موسورغسكي)، واشتهر (ريمسكي) بأبداع مؤلفات موسيقية استوحيت من الفولكلور الشعبي، بما في ذلك الفولكلور العربي، وتعد قصيدته السيمفونية "شهرزاد " نسبة الى احد ابطال الاساطير الروسية القديمة، واستوحى الموسيقي عند تأليفه لهذه الاوبرا ذكرياته عن رحلته البحرية الاخيرة، وتتصف هذه الفترة بولع (ريمسكي) بمواضيع الفولكلور، وخطرت بباله بعدئذ فكرة تأليف قصيدة سيمفونية تستوحى فكرتها من الحكايات الشرقية، واستعان (ريمسكي) بحكاية بقلم المستعرب المعروف آنذاك (سينكيفيتش) اسمها "عنترة"، فاطلق هذا الاسم على سيمفونيته، وعاد (ريمسكي) الى هذا الموضوع مرتين في عام 1875 وعام 1897 ليبدع النسختين الثانية والثالثة لهذه السيمفونية، وفي صيف عام 1869 بدأ (ريمسكي) في تأليف أوبرا "بسكوفيتيانكا "اي " فتاة من اهالي مدينة بسكوف" وذلك بطلب من زميليه (بالاكيريف وموسورغسكي) اللذين اختارا مسرحية الكاتب (ماي) اساساً لنص الحوار في الاوبرا، ونصحا (ريمسكي) بتأليف الاوبرا بناء عليه، واستغرق العمل في تأليفها 4 سنوات، فتم العرض الاول للاوبرا في يناير/ كانون الثاني عام 1873 الذي صادف زواج (ريمسكي) من "ناديجدا بورغولد" احدى الفتيات التي كانت تعمل في أمانة جماعة" الخمسة الكبار" وابتداء من عام 1871 باشر (ريمسكي) بتدريس الموسيقى في كونسرفتوار موسكو، ولم يفارقه الوحي، فعكف على إبداع اوبرا جديدة واختار حوارا لها قصة بقلم غوغول "امسيات في مزرعة ديكانكا" واطلق عليها تسمية" ليلة في شهر آيار" واستوحى الموسيقى من أجواء اوكرانيا وألحانها

الجذابة واغنيات شعبها، وحاول (ريمسكي) كتابة نص الحوار في الاوبرا بالحفاظ على بنية قصة غوغول وشاعريتها، وانجز الموسيقي تأليف الاوبرا، وقد تم عرضها بنجاح عام 1881، وكانت ذروة الابداع في مؤلفاته الاوركسترالية بعد تأليف الاوبرات هي كل من " الكابريتشيو الاسبانية "والقصيدة السيمفونية "شهرزاد"، والاخيرة أبدعها الموسيقي خلال صيف عام 1888 وتمثل تجسيداً لبعض المشاهد من قصص ألف ليلة وليلة، ووصف النقاد الموسيقيون، وعمل (ريمسكي) هذا بأنه ذروة الفن السيمفوني الروسي، اذ استطاع الموسيقي هنا الجمع بين تقاليد الموسيقى الروسية الاصيلة من جهة وروح الحكايات الشرقية من جهة اخرى، ويسود في القصيدة السيمفونية موضوعان: اولهما موضوع شهريار الرهيب وثانيهما موضوع شهرزاد الحسناء الناعمة.

السويت:

كلمة تطلق في الموسيقى الرومانتيكية (موسيقى القرن 19) على مؤلفات ذات منهج محدد تؤدى خاصة من قبل الاوركسترا، وفي البداية كان يفهم أن السويت تعني سلسلة من القطع الموسيقية المختلفة فيما بينها في الطابع وذات نمط شعبي راقص أحياناً، وغالباً ما اقتبست تلك القطع من مقدمات وفواصل الأعمال المسرحية ثم تعد إعداداً جديداً لكي تصلح كعمل اوركسترالي مستقل، ومن الأمثلة الجيدة على ذلك، السويت (الارليزين) (فتاة الأول) للمؤلف بيزيه، والسويت (بيرجنت) للمؤلف جريك، والسويت (لوسكاجيك) للمؤلف تجايويكوفسكي، والسويت (بتروشكا) للمؤلف سترافنسكي والسويت (روميو وجوليت) للمؤلف بروكوفيف..... وغير ذلك.

أورف كارل Orff Carl :

مؤلف موسيقي ألماني ولد عام 1895، اعتمد على التراث الأوربي القديم وإحياء الظواهر الموسيقية لعصر ما قبل النهضة، في أسلوب فني جديد يسمى، بـ(الاوستيناتو)، وهو اصطلاح ايطالي، يعني استمرارية إعادة جزء إيقاعي ولحني معينين في أماكن متنوعة من التركيب الصوتي الغنائي للعمل الفني، وبرز هذا الأسلوب ألتأليفي في مؤلفه الشهير (كارمينا بورانا) عام 1936، ولم يتعامل

(أورف) مع نصوص مكتوبة خصيصاً لمسرحياته، إنما اعتمد على التراجيديا محاولاً تفسيرها (النص الأصلي) بوسائل معاصرة، كما في (افروديت) و (كارمينا بورانا)، ولقد عمل (أورف) على "توظيف وسائله في التعبير الموسيقي مع الإيقاع والإيقاع الفطري تقريباً، كعنصر أساسي والتمثيل الصامت والإيماء والرقص والكلمة المنطوقة متعاشقة بتحرر"، وتصنف مؤلفات (كارل أورف) إلى تلك الابتكارات الموسيقية التي تطلق عليها اسم الموسيقى المعاصرة، ذلك لاعتماده على التراث الأدبي القديم لعصر ما قبل النهضة وبعض الخصائص الموسيقية البدائية أيضاً، واستطاع أن يقدم هذا المزيج بلغة فنية معاصرة فريدة.

طريقة مايرخولد - Meyerhaled, Vesovolod

اعتمد (مايرخولد) أسلوب (البيوميكانيك) كمنهج لإعداد الممثل في (الأستوديو) مسرح الفن، كما وظف الحركات البلاستيكية بوصفها وسيلة تعبيرية ضرورية في تهذيب جسد الممثل، إنها" (بلاستيكا) غير المطابقة للكلمات، اذ أخرج (مايرخولد) أول مسرحية سوفيتية على خشبة مسرح الفن بعنوان (Mystery –Bouffe) لـ(مايكوفسكي) عام 1918، ثم تلتها أعظم عروضه في الإخراج في تلك الفترة مسرحيتان لاحقتان لـ(مايكوفسكي) هما (بقة الفراش) و(الحمام العمومي)، ولقد اعتنى (مايرخولد) بجسد الممثل بوصفه المادة التي تشغل حيزاً في مساحة العرض، فأنه أكد على مبدأ أساس يتعلق بتنظيم المادة أي تنظيم أعضاء جسده بصورة صحيحة ومعبرة، وإذا كانت الحركة الجسدية تعبر عن إيقاع الجسد، فأن الإيقاع والإحساس به وتعميقه إنما يدفع إلى الوعي العالي بأشتغال أعضاء الجسد، وهذا الموضوع لا يتحقق عند (مايرخولد) إلا في

- "عدم وجود حركات إضافية غير منتجة.
- الإيقاعية.
- توافر مركز صحيح للجسد.
- الثبات"

إن الهدف الأساس عند (مايرخولد) هو تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل مثلما عدت بالنسبة للراقصين، ويجب أن تكون كل حركة أو

إيماءة بدرجة عالية من الانضباط فالعناية الفائقة بالجسد بصفته المرسل لكل حركة وإشارة معبرة عن المشاعر والأحاسيس، والمحرر للطاقة وشكلها بالإضافة إلى أن الممثل يأخذ" من الفنون المجاورة وكل ما يرتبط بفننا المسرحي" اذ أن أسلوب (مايرخولد) المبني على الشرطية وتدريباته على قوانين (البيوميكانيكية) إنما جاءت لتعبر عن نوعية الأفكار التي شغلته والصور المسرحية التي أرادها أن تتجسد عبر النسق الحركي الذي يحتويه.

طريقة جيرزي غروتوفسكي Jerzy Grotoviscy

تؤكد الطريقة (العملية التجريبية) لـ(غروتوفسكي) عمل جسد الممثل الذي عده جوهر المسرح من خلال العلاقة الحية بين الممثل والجمهور، كما عد الحركة ذات الدلالات المتعددة عنواناً أساسياً للممثل في مسرحه فهو يخطط رغبات الشخصية وعواطفها وأفكارها عن طريق الحركات الجسدية وهو في التمارين هذه يحاول أن يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي وبهذا يحقق الممثل تخطيط دوره لأجل أن يكون بينه وبين جمهوره اتفاق على هذا التخطيط لان كل حركة من حركاته وكل إيماءة من إيماءات جسده يجب أن تحدث سلسلة من ردود الأفعال تتعلق بخبرات جماعية موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع، اذ ان (جيرزي غروتوفسكي): بولندي الجنسية، منظر ومخرج مسرحي، معلم، مبدع أساليب جديدة لفن الممثل، من أهم أعماله: الكراسي ليونسكو، الخال فانيا لتشيخوف، وفي عام (1959) أصبح مديراً لمسرح الـ (13صفا)، اخرج في هذا المسرح العديد من العروض المسرحية ذات الطابع المتميز إذ ارتبطت بتميزها بأساليبها الفنية المبتكرة، (قابيل) لبايرون، (ميتريوم بوفو) لمايكوفسكي، و (شاكونتالا) للكاتب الهندي كاليداس، وتعد مسرحية (اكروبوليس) للكاتب المسرحي البولندي فيسبيا نسكي – من أهم أعمال (غروتوفسكي) التأسيسية لمسرحه الهام الذي ارتبط به طوال حياته (المعمل المسرحي) ، اذ أن مسرح (غروتوفسكي) يتمتع بقدر كبير من الحركات والإيماءات المرتبطة بطاقة الممثل بعدّه ليس مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسدية، وفضلاً عن هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية وانه من اجل تحقيق هذه

القدرات يجب أن يكون راقصاً، وبهلواناً، وساحراً، وان يلعب اليوغا وان تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات الأشد بطئاً والأشد سرعة وعلى التحكم في عضلاته كافة يقول(غروتوفسكي):" لا نريد تعليم الممثل مجموعة مهارات متفق عليها أو نعطيه حقيبة حيّل"، حيث إن التمرينات ليست وصفات جاهزة، إنها طريق نحو اكتشاف قدرات الجسد من خلال توافق(الإيقاع، التوازن، السيطرة) لان الجسد بوصفه المنتج لمجموعة من الإيماءات والإشارات الدالة جمالياً وفكرياً، أي يحقق الممثل من خلال قدرات الجسد حضوراً أعلى وتأثيراً اكبر. لذا جاءت التمرينات عنده الوسيلة الأكثر دقة للوصول إلى منهج علمي مدروس في تعلم المهارات الحركية.

طريقة موريس فيشمان Maurs Fishman :

لقد جاءت تجارب (موريس فيشمان) في تدريب الممثل ميدانياً من خلال عمله كأستاذ لمادة التمثيل والإخراج المسرحي في مدارس التدريب المسرحي في (برمنجهام) والتي لخصها في كتابة (تدريب الممثل) حيث توصل إلى وجود مدرستين: المدارس التي توجه اكبر قسط من الأهمية إلى تطوير الحرفية الخارجية (الموضوعية) للممثل أي إلقاءه وحركاته وإيماءاته، والمدارس التي ترى من الأهم أن تنطلق الأفعال من الداخل إلى الخارج (المدرسة الذاتية)، إضافة إلى مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت حيث يرى (موريس فيشمان): إن المسرحية الراقصة والحركة و الباليه والتمثيل الصامت كلها أشياء يمكن أن تساعد الممثل، وعليه وجب تدريب الممثل على مثل هذه الطريقة، لأهميتها في التشخيص المسرحي.

فرانسوا دلسارت Franso Delsart (1811 – 1871):

مخرج فرنسي، قسّم جسم الإنسان إلى ثلاثة مناطق:- 1. فيزيقية جسدية، 2. عقلية فكرية، 3. عاطفية وروحية، وأكد أن هذه الجوانب الثلاث لها اتصال وثيق بالفعل الدرامي وبالعاطفة وبالفكرة، وارتكزت أعماله الإخراجية على مبدأ يقول: إن قوانين التعبير المسرحي تقبل الاكتشاف ويمكن أن تصاغ بدقة مثل الحساب والرياضيات، فكان يعمل على تحليل العواطف والأفكار ويصمم

كيفية التعبير عنها خارجياً، فقسم الأشياء على ثلاثة أقسام وفي ضوئها قسم جسم الإنسان إلى ثلاثة مناطق هي(عقلية، وجسدية، وعاطفية)، ويمكن أن يرتبط بكل جانب سلوك معين، فالعقل يتصل بالفيزيقي، والفكرة تتصل بالعقل والعاطفة تتصل بالروح، وعلى هذا أيضاً قسم جسد الإنسان إلى عدة أقسام كل قسم يتصل بوجه من تلك الوجوه، وكان من أوائل الذين وضعوا نظاماً للتدريب، شمل تمارين خاصة بالاسترخاء وتعديل القوام والسيطرة على التنفس وتمارين خاصة بالتركيز وتحليل النص وتوصل (دلسارت) إلى أن الجسد يأخذ شكله المناسب، والإيماء يأخذ التعبير المناسب بفعل ضغط الغريزة والطبيعة والعاطفة، وقد درس مؤثرات الوعي واللاوعي ومهمات الحواس في السلوك الإنساني، وتعتمد طريقة دلسارت على ما يلي:-

يستند فن الإيماء على ثلاثة أهداف:-

" أن يثير (يحرك بواسطة الفكرة)

أن يُمتع (يحرك بواسطة الجسد)

أن يقنع (بواسطة الفكر والجسد) "

أي أن الفنان (الممثل)، يحرك المتفرج بواسطة الفكرة التي يعرضها، وهو يَسّر بواسطة اللغة التي يتكلم بها، وهو يُقنع بواسطة الإيماءة التي يعبر بها، وتعد اللغة اضعف الوسائل، حيث أن دور اللغة ضعيف بالنسبة للمشاعر، إذ يمكن التعبير عن المشاعر بواسطة الإيماءة، وتتصل الإيماءة اتصالاً مباشراً ووثيقاً بالروح وبالقلب، فهي لغة الحياة كما تتصل بالفكر والعقل، بل قد يصبح العقل ثانوياً بالنسبة للقلب، إذا كانت الإيماءة، هي العنصر الوسيط الأهم، وبالرغم من أن للإيماءة خصوصيتها، إلا أنها تستعير من الوسائط الأخرى، كما أنها تمهد الطريق للغة والفكر وقد تتقدمها، أو تسندهما وتبرزهما، وبواسطة الصمت البليغ تهيئ ذهن المتلقي وتوجيهه، وتجعله في موقف المشاهد على سير العمل، والصمت يشارك في التحفيز للعمل لأنه استهلال له، ويقصد بالإيماءة الفنية، التعبير عن فراسة الوجه، أنها الفعل المضاد وأنها مرآة الأشياء، أنها الوسيط المباشر بالقلب، أنها التوضيح الملائم للمشاعر، أنها اكتشاف الفكرة، أنها التعليق على الكلام

والتعبير المضمور الضمني أو التقليدي للغة أنها التبرير الإضافي للكلام والكلام مجرد حروف، أما الإيماءة فهي عمل منظور يقوم مقام الحروف و"على الممثل الذي يريد أن يتعلم فن الإيماء يجب أن يعرف أن لجذعه ثلاثة مناطق:-

الصدر – يرتبط بالأمور العقلية.

القلب – يرتبط بالأمور الأخلاقية.

البطن – ترتبط بالأمور الحيوية.

أما الأكتاف فهي مكان مقياس العاطفة والحساسية ومرفق اليد مكان مقياس الرغبة ".

وأضاف (دلسارت) أن الإيماءة تعتمد على ثلاثة أسس، وتتصل بثلاثة نظم دراسية، وهي العلوم الثلاثة:-

الاستاتيكية (الساكنة)، و(التحريك)، و(الرمز) ، فالرمز هو فكرتها، والتحريك (الديناميك) هو روحها، فهي حالة التبادل والتعادل أو هي الوسائط بين الثلاث (يحرك، يسّر، يقنع)، وإن أقوى الإيماءات هي التي تؤثر بالمشاهد من غير أن يعرف بها، أي أن: الإيماءة الخارجية ليست إلا صدى للإيماءة الداخلية التي تولدها وتتحكم بها .

مارسيل مارسو Marcello Marcel :

ولد عام (1923) وهو ممثل فرنسي، مثل المسرحيات الإيمائية، وبحث في إمكانيات التعبير الإيمائي، بدأ بتعليم الأطفال في مشاهد قصيرة بلا كلمات وطور فيها شخصيات الودود الأحمق الأبيض الوجه، .... جمع فرقة لتمثيل المسرحيات الإيمائية الكاملة وأشهرها مسرحية (المعطف) لـ (جوجول) عام (1951)، ثم رتب المواسم بحيث تتناوبها عروض فرقته وعروضه الفردية ومثل عدة مرات في لندن، ويعد (مارسيل مارسو) من ممثلي التمثيل الصامت في القرن العشرين، والذي نشر رسالة (ديكرو) في أنحاء العالم، وقد انزل (مارسيل مارسو) الكلمة المنطوقة عن عرشها المسرحي، ليأخذ الصمت تلك القوة الآسرة، مكانها ولتلتحم عناصر الصمت والحركة بخيال المتفرج في دائرة محكمة، عندها يصبح الخيال جلياً واضحاً متخلياً عن طابعه المجرد – ولا يتحقق هذا

الإعجاز إلا إذا كانت الحركة مصقولة بأزميل نحات بلا حشو ولا فراغات خالية من المعنى ، ولقد فرّق (مارسو) بين مصطلح (التمثيل الإيمائي) ومصطلح (البانتوميم) إذ قال: "التمثيل الإيمائي فن اتحاد الذات مع العناصر السائلة والجامدة المحيطة بنا ، في الترجمة التشكيلية ، في كلام الجسد ، يرتسم فن التمثيل الإيمائي " ' وأضاف انه " ليس لغة الحركة فحسب، بل هو معرفة لغة الفعل أيضاً ، لغة تعرف الكائن البشري لتطلعاته الدفينة ، وعلى التمثيل الإيمائي ألا يتنكر لأصله، فلقد نشأ من مصادر شعبية حية ، وعليه أن يعبر عن أعماق تطلعات الشعب"، ويوضح أكثر فيقول: " التمثيل الإيمائي من الصمت والحركة ......فن العقل ذاته والإحساس، فن مرتبط بحياة الإنسان، أما (البانتومايم) فلها قواعد أخرى، قد تكون كوميدية أو هزلية ، وكثيراً ما تترجم قصة أو موقفاً معيناً ، وهي فن درامي لأنه اجتماعي أولاً وقبل كل شيء، فن يحدد مكان الإنسان من أمثاله في المجتمع"، كما درس (مارسو) تراث المسرح الياباني (النو وكابوكي) والأساطير الهندية ثم التراث الإنساني كتراث (شكسبير وجوته وبيكاسو و سرفانتس) مما ساعد كل ذلك على تكامل شخصيته ليصبح الممثل والمؤلف والمخرج كما هو ماكير ومصمم إضاءة ويختار الموسيقى بنفسه من (موتزارت وباخ وفيفالدي) وغيرهم من أساطين الموسيقى الكلاسيكية ، فكانت ثمرة ذلك عظيمة مكنته من مخاطبة جمهوره بلغة فنية عالية وعالمية وبناء حركة فنية صافية تحيطها هالة شعرية باهرة.

أبيوقراط Hippocrates

طبيب اغريقي قد لا يكون أول من جاء بنظرية العلاقة بين أخلاط الجسم (سوائله وأمزجته وإفرازاته الداخلية) وبين الشخصية ، غير أن تقسيمه للشخصية وربطها بهذه الأخلاط هو أقدم ما وصل إلينا عن مثل هذه العلاقة ، إذ قسم (أبيوقراط) الناس وفق المزاج الغالب لديهم إلى: الطراز الدموي والطراز الصفراوي والطراز السوداوي وأخيراً الطراز البلغمي، وقد عزا (أبيوقراط) اختلاف الأمزجة إلى اختلافات عضوية-كيميائية في الجسم مستنداً في ذلك إلى نظرية انباذوقليس (450 ق.م) في العناصر الأربعة المكونة للكون وهي التراب والهواء والنار والماء ،

وقد أخذ (جالينوس)بأنماط (أبيوقراط) غير أنه زاد عليها أنماطاً أخرى، فأصبحت تسعة في مجموعها وذلك بإشراكه مزيجاً من خليطين أو أكثر في تفسير المزاج.

جالينوس Galen C. Theory

طبيب يوناني (عام 130-200) وضع النظرية التي تعتمد على نظرية الاخلاط الاربعة الشهيرة التي وضعها (ايبوقراط Hippocrates)، حيث لم يهتم الأخير كثيراً بوصف الشخصية بل كان اهتمامه منصباً على تفسير الفروق في الأنماط ولكن (جالينوس) تمكن من أن يعين سبباً محدداً لكل من الانماط البارزة الاربعة لدى الافراد في غلبة ما يسمى بأخلاط الجسم، وهذه الانماط الاربعة هي:

أ - **الدموي** (متفائل، دافئ، ذو حمية وحدة وحرارة) وهو شخص ممتلئ دائماً بالحماس، ويرجع مزاجه إلى قوة الدم.

ب - **السوداوي** (الحزين المكتئب) ويفترض أن حزنه راجع إلى زيادة وظيفة مادة الصفراء ذات اللون الأسود.

ج- **الصفراوي** (غضوب سريع الغضب) ويعزى تهيجه إلى غلبة الصفراء (ذات اللون الاصفر) في الجسم.

د- **البلغمي** (البارد المتراخي والمتبلد) ويمكن رد أسباب بطئه الواضح وتبلده إلى تأثير مادة "البلجما" في الدم.

نظرية برمان Berman Theory

من العلماء الذين أهتموا بأجراء دراساتهم حول أهمية الطرز الهرمونية فهو العالم الامريكي Berman الذي صنف الشخصيات حسب النشاطات الهرمونية السائدة، فهناك الطراز الدرقي نسبة إلى نشاط الغدة الدرقية Thyroid gland وصاحب هذا الطراز يكون عادة متهوراً، سهل الاستثارة، قلقاً، نشطاً، يميل إلى السلوك العدواني، أما الطراز الآخر فهو الطراز الأدرينالييني نسبة إلى نشاط الغدة الأدرينالية Adrenal gland وصاحب هذا الطراز يتميز عادة بالمثابرة في العمل والنشاط والقوة، والطراز الثالث هو الطراز الجنسي نسبة إلى نشاط الغدد الجنسية genitals في الجسم حيث يتميز صاحبه بالخجل، وسهولة الاستثارة من

حيث الضحك أو البكاء وما ألى ذلك، ،أما الطراز الرابع فهو الطراز النخامي نسبة إلى افرازات الغدة النخامية pituitary gland ويتميز اصحاب هذا الطراز بقدرتهم على ضبط النفس والسيطرة عليها وعلى انفعالاتها، والطراز الاخير هو التيموسي، وصاحبه عديم الشعور بالمسؤوليات الأخلاقية، ويميل نحو عدم السواء عموماً ولقد أطلق (برمان) واتباعه على الغدد الصم ductless glands أسم غدد المصير أو غدد الشخصية، إذ أنهم في اتجاههم هذا يرون أن الانسان يرث جهازاً غددياً يطبع شخصيته ويحدد ملامحها الاساسية، ويوجهها كيفما يشاء تجاه الخير والشر، الصحة أو المرض.

نظرية مكدوجل: McDougall Theory

لقد كان (وليم مكدوجل) William McDougall مهتماً بشكل جدي في الاساس الذي تمارسه الغدد الصماء في الطبع وكتب مقالة حول هذا الموضوع، وهي "النظرية الكيميائية في الطبع وتطبيقاتها في الانطواء، الانبساط" عام 1929، ومحتوى نظريته هو أن الانطوائية يمكن تفسيرها على اساس فعل عامل كيمياوي في الجسم وتأثير ذلك المحدد على الجهاز العصبي بكامله، وقد أفترض (مكدوجل) بأن هذه العامل الكيمياوي هو أفراز هرموني لا حجى الغدد، أو مادة اخرى تنجم عن التفاعلات البايوكيميائية ولذلك فالمنطوي تبعاً لمكدوجل McDougall تخضع لديه المستويات الدنيا من الجهاز العصبي لدرجة كف عالية من الأنشطة اللحائية العليا، وحيث أن الوظائف الدنيا مكفوفة فأن الوظائف الوجدانية النزوعية هي اكثر الوظائف اهمية، وعند المنبسط كمية ضخمة من مضاد الكف اللحائي، وقد اثبت (شاجاز Shagass) فرض (مكدوجل) هذا ببيان أثر الكحول في الانبساط، الانطواء.

نظرية جانيش Jaensch theory

من بين النظريات التي اعتمدت الهرمونات في تفسير الشخصية واعتمدت التقسيم الذي أتى به (جانيش) Jaensch والذي اثار أهتماماً كبيراً بين علماء النفس في العشرينات والثلاثينات من القرن التاسع عشر)، اذ ان (جانيش) عالم نفس الماني اشتهر بأكتشافه للبحث الظواهري في التصور الشبحي أو الطيفي

وهي صورة ذهنية ذات صفاء عال غالباً ما تستغرق مدة طويلة وما يرتبط بذلك من تقسيم الاشخاص إلى أنماط، وأشار (جانيش) إلى وجود نمطين احيائيين هما :النمط-ب (Typc-B) والنمط-ت (Type-T) ويرتبط النمط الاول بنشاط الغدة الدرقية في حين أن النمط الثاني (ت) Type-T يرتبط بنشاط الغدة جارة الدرقية وقد تعرض هذان النمطان إلى الانتقاد لكونهما أضيق من أن يفسرا المدى الواسع من الاختلافات في الشخصيات وقد تقبل (جانيش) ذلك ولكن اذا كان تقسيمهما الاول للشخصية بسيطاً جداً فأن تصحيحهما له قد كان معقداً إلى حد بعيد، ففي المنقح، اصبح النمط-ب والنمط-ت مجرد التعبيرات المبالغ فيها مع أعراض جسدية للنمطين الاحيائيين الاساسية الواسعين مما يميز النمط المتكامل أو المنبسط والنمط غير المتكامل أو المنطور ويمتاز النمط المتكامل بالبداهة والمرونة والمشاركة الوجدانية والميل نحو الفنون والعالم الخارجي، أما النمط غير المتكامل فيتميز بالجمود والابتعاد عن العالم الخارجي وافتقاره إلى المشاركة الوجدانية وميله إلى القسوة وانعدام الانسجام بين عملياته العقلية المختلفة.

نظرية شلدون Sheldon Theory

أن(شلدون) عام1954 حاول ان يبحث عن العلاقة بين الجوانب الوراثية-الاحيائية للإنسان، والتي يدعوها "الانماط الشكلية الوراثية Morphogenotypes" وبين سلوك الانسان والذي يدعوه (شلدون) الطبع "Temperament" ولديه معرفة ان بحث الانماط الشكلية الوراثية غير ممكن، فأن (شلدون) يؤيد استعمال الانماط المظهرية، ويتم استعمال الانماط المظهرية من خلال استعمال قياسات الصور الفوتوغرافية، وهذا يقود إلى الانماط الجسمية وهي الطريقة التي تقسم أنماط الجسد والانماط السلوكية، ومن هذه البيانات، فأن (شلدون) قد قام ببناء نظرية وهذه النظرية تقترب في اساسها من نظرية (كرتشمر) لاعتمادها على الاساس البايولوجي، لكنه أتجه وجهة اخرى فذهب إلى أن الانماط لا تقوم على مقاييس جسمية مطلقة بل على أساس المقاييس الجسمية النسبية، أي على أساس النسبة بين مختلف المقاييس الجسمية وقد كانت معظم مصطلحات (شلدون) مشتقة كما يبدو من طبقات الجنين وهي الطبقات التي تنشأ منها انسجة الجسم

المختلفة، كذلك فأن هذه النظرية وفرت له علاقة ارتباطية مباشرة وموجبة بين جسم الانسان وسلوكه ويبدو أن لانماط جسدية معينة أنماطاً سلوكية معينة، إن الانماط الجسدية أو الجسمية الاولية مع الخصائص السلوكية المقابلة لها دعاها (شلدون) كما يأتي: سمى (شلدون) اولئك الذين تبرز الاعضاء المشتقة من الطبقة الوسطى Mesoderm بمتوسطي الشكل Mesomorph والطبقة الداخلية Endoderm الداخلي الشكل، ومن الطبقة الظاهرية Ectoderm بظاهري الشكل Ectomorph في حين قسم الصفات المزاجية إلى المزاج الحشوي Viscerotonial والمزاج الجسمي Somatotonia والمزاج الدماغي Cerebroton، وقد لاحظ (شلدون) بأن اصحاب البنية الظاهرية والتي تبرز فيها الاعضاء المشتقة من الطبقة الظاهري وهما الجلد والجهاز العصبي، يتصفون بالمزاج العصبي مثل الانطوائية والانكماش والحساسية للالم الجسمي والمعنوي، وهم اصحاب المزاج الدماغي أو المخي Cerebrotonia، أما أولئك الذين تبرز فيهم الاعضاء المشتقة من الطبقة الوسطى وهي العظام والعضلات والمفاصل، فأنهم يميلون إلى حب السيطرة والتسلط والنشاط والتنافس والتحرك والعمل الدائب، والتوجه احياناً نحو ممارسة العنف والتعدي وبدرجات مختلفة مع الغير أو الحياة، وهم اصحاب المزاج الجسمي Sonatotonia أما اصحاب الطبقة الاحشائية والذين تبرز فيهم الاعضاء الاحشائية كالبطن والصدر فأنهم يميلون إلى حب الراحة والمتعة والاتصال الاجتماعي والواقعية في الحياة وهم اصحاب المزاج الحشوي Viscerotonia أما الأنماط الجسمية الثانوية، فقد قسمها إلى:

1. خلل النشوء dysplasias- أو المؤشر " d" ويشير إلى تضارب (تقلب) الانماط الأولية.
2. القصير السمين المازح Pykinc Practical joke-أو (PPJ): وهو المتطور على نحو متأخر والذي يبدو مثل ذي الشكل الأوسط في شبابه غير انه يتحول إلى ذي شكل داخلي في سنواته اللاحقة.
3. الجانب النصي Textural Aspect- أو المؤشر "T" والذي يشير إلى الوسامة أو جمال الجسم.

4. ذو الشكل الانثوي-الذكري gynandromorphy وهو المعروف بمؤشر "g" ويقيس الخصائص الانثوية لدى الذكر والعكس بالعكس وبما أن أفكار (كرتشمر) مستندة إلى آحكام ذاتية حول البنية الجسمية، لذلك قام (شلدون) وجماعته بإعادة دراسات (كرتشمر) مع استخدام طرائق كمية آكثر لقياس الجسد، وبدلاً من تعيين كل شخص نمطاً ما، فأعطى هؤلاء الباحثون تقديرات لبنية الجسم وعلى ثلاثة ابعاد هي: الميل الداخلي (سيطرة الضعف والحساسية والانطواء)، والميل المتوسط (سيطرة العضلات والعظام والانسجة الرابطة) والميل الخارجي (سيطرة الاستقامة والرقة وكان يتم اعطاء درجة لكل شخص تشير إلى موقعه على الابعاد الثلاثة، والميل الداخلي والميل المتوسط والميل الخارجي، أن هذه الطرائق الكمية لم تكشف أي علاقة بسيطة بين البنية الجسمية ونمط الشخصية بحيث تدعم الاصول الوراثية للشخصية، كما أن (شلدون) لا يذكر بشكل مباشر أن الجسد يتحكم بالسلوك بل انه بدراسة الجسد يمكن للمرء أن يحصل على اشارات قيمة للعوامل التحتية الاساسية التي تحدد السلوك.

نظرية ديبو Depue Theory

لقد شك الباحثون كثيراً في ان كيميائية الدماغ تؤثر إلى حد كبير في الشخصية والانفعالات لذلك قام أحد علماء النفس بالكشف للمرة الاولى عن الكيفية التي يؤثر فيها الناقل العصبي المسمى (الدوبامين) في سمات الشخصية، إذ اشار (ريتشارد ديبو) Richard Depue إلى أن أحد سمات الشخصية لدى البشر هي مدى حساسيتنا تجاه البواعث والمكافئات، وان البعض منا تدفعهم اشارات الباعث، المكافأة لمتابعة أهدافهم والبعض الآخر ليسوا كذلك كما اشار إلفى أن السبب الرئيس لهذه الفروق انما يرتبط بأختلافات في مستويات الدوبامين أو درجة الاستجابية له والدوبامين هو أحد المواد الكيميائية التي تنقل البواعث العصبية خلال الدماغ، كما أشار (ديبو Depue) إلى أن أكثر السمات الرئيسة للشخصية ذات الصلة العصبية الاحيائية هي الانبساط إذ غالباً ما يوصف الشخص

المنبسط بأنه حسن المعشر ونشطاً ومثاير واندفاعي، وأنه من المرجح أن هذه السمة تقع تحت تأثير نيروني (أي خاص بالخلايا العصبية)، ولقد أفترض (ديبوDepue) بأن الانبساط ليس تغيراً في المستوى الكلي للاستثارة، أنه سلوك له دافع، فالانبساطيون يظهرون زيادة في التحسس لإشارات الثواب (سلوك مدفوع بدافع) فهم يطلبون السيطرة والانجاز الاجتماعيين، ويستجيبون بناءً على ذلك في المواقف الاجتماعية، واستناداً إلى (ديبو) فأنه هنالك ثلاثة معايير ضرورية لتأسيس الأساس العصبي- الإحيائي لمثل هذه الشخصية، وهي:

أ. تعريف شبكة التراكيب العصبية المصاحبة للسمة.

ب. تفسير كيف تحدث الفروق الفردية ضمن الاداء الوظيفي لتلك الشبكة.

ج. تعريف مصادر الفروق الفردية.

ولقد توصل (ديبو) بأستعمال انموذج حيواني بأن آلية تحرير الدوبامين في المنطقة السقيفية البطنية يسهل السلوك المدفوع بدافع لدى الجرذان، والعوامل الشادة والضارة (المساعدة والمضادة) للدوبامين في المنطقة السقيفية البطنية تزيد وتقلل (على التوالي) من السلوك الاستكشافي والعدواني والاجتماعي والجنسي، وتلاحظ ظاهرة مشابهة لدى الإنسان (فالعقاقير المنشطة للدوبامين في المنطقة تثير تفاعلاً متزايداً مع البيئة) اذ ان الفروق الفردية في مستويات الدوبامين وكما هو متوقع في الانبساط يمكن ان تحدث وراثياً وبيئياً أيضاً، فالضغوط المختلفة على الفئران التي يراد تكاثرها بالتزاوج ضمن السلالة نفسها تظهر مستويات مختلفة من الدوبامين والانبساط، وبينما يشكل ذلك دعماً للتغير الوراثي للفروق الفردية في الشخصية، إلا أن الخبرة لها دور هي الاخرى فإطلاق الدوبامين في المنطقة السقيفية البطنية يمكنه أن يتم تعديله من خلال التطور وذلك من خلال التفرع المتشعب والنمو والتشكل والتدمير للتشابكات الجديدة، وزيادة استثارة المنطقة السقفية البطنية يمكنه أن يسبب مثل هذه التغيرات، مما يدل على أن الخبرة يمكنها ان تبدل من كيميائية المخ، ومما يدعم نظرية (ديبو) أيضاً، هو العلاقة المباشرة التي تم التوصل اليها بين مستويات استجابة الدوبامين ومستويات

الانبساط، وقد وجد (بشكل غير مباشر) بأن الأفراد الانبساطيين لديهم مستويات من الدوبامين أعلى بكثير من الافراد غير الانبساطيين، وأنزيم الأكسيداز أحادي الأمين هو كابح للدوبامين، يرتبط عكسياً بالانبساط والذي يفضل (ديبو) وزملائه الاشارة اليه بأسم الانفعالية الموجبة positive emotionality ويقول (ديبو) ان هذه هي المرة الاولى التي يظهر فيها لدى البشر بأن النواقل العصبية للجهاز العصبي المركزي تصاحبها وعلى نحو قوي سمة انفعالية لدى البشر، وكلما ارتفع مستوى الدوبامين أو كلما زادت استجابة الدماغ للدوبامين، كلما زاد احتمال أن يكون الشخص حساساً للثواب ومدفوعاً نحوه، ويقول (ديبو): "عندما يتم تنشيط الدوبامين لدينا، فأننا نكون أكثر ايجابية واثارة ولهفة للمضي وراء الاهداف أو المكافئات مثل الطعام أو الجنس أو المال أو التعليم أو الانجاز المهني".

مدرسة فرانكفورت الألمانية German Frankfort School

لقد تحدد المنطلق الأول لبيان الطرح النقدي والمعرفي لمدرسة فرانكفورت، من خلال التركيز على فحص مسيرة المنظومة الاجتماعية، وتقديم المُحفِزات لها، وبيان حقول الفعالية للعمل الاجتماعي، ولم يأتَ هذا المنطلق من تعارض أصداء فلسفية ومعرفية في المُكون العقلاني لنقاد فرانكفورت، بل وُلِد مع تشريح الفعل الواقعي للآثار الاجتماعية، وإثبات الذات، بعد مرحلة من التواصل الفلسفي والنقدي مع الأولويات الاجتماعية على أنّها صيغٌ اشتراكية تنظم حركة المجتمع، وتُهمش دور الفرد، اذ إنّ العمل النقدي الذي اضطلعت به مدرسة فرانكفورت رسم لها خصوصيتها على ساحة منهجية ما بعد الحداثة، فضلاً عن أنّ ممارساتها النقدية قد جلبت لها تراتبات فلسفية، ونبرات معرفية، نهلت منها، في ظل تراكم عقلاني فلسفي كانت نقطة انطلاقه مع (هيجل وماركس)، ولقد تعامل رواد فرانكفورت: (هوركهايمر - 1973، وهابرماس، وماركيوز - 1979، وأودورنو، وآبل، وبنيامين-1940) مع الصيغ الاجتماعية من منطلقات واحدة في التفكير، واختلفوا في تحديد النتائج، ويأتي هذا الاختلاف من طبيعة النهج المعرفي لكل منهم في وضع أسباب ونتائج الوضع الاجتماعي الحالي، فضلاً عن اجتهادهم في تقديم مقترحات مستقبلية للوضع ما بعد الاجتماعي، ويمكن تحديد أهم المعطيات

النقدية لمدرسة فرانكفورت، التي استطاعوا من خلالها مجابهة الطروحات النقدية لما بعد البنيوية، وخلخلة منظومة التفكيك، كالآتي:

- نقد العقل الأداتـي: (Instrumental Reason).
- نظرية الفعل التواصلي: (Theory of Communcatival Act) .
- النظرية الاجتماعية في نقد الأيديولوجيا.

وقد أُطلِق على طروحات مدرسة فرانكفورت: النظرية النقدية ((Critical Theory التي تتسم من جملة ما تمتاز به بالتركيز على تشريح الأنظمة الاجتماعية، وتحديد العناصر المُكونة للتوجه الاجتماعي، وتحديد العلامة بين الاجتماعي والاقتصادي والأيديولوجي، وبيان تركيب المنظومة الاجتماعية المؤثرة على سلوك الفرد وحركته في المجتمع في ظل أزماته النفسية، وآفاقه الممتدة، المُهدّدة بسيادة الآلة على مُجمل نشاط الفرد، فضلاً عن الكشف عن دور الأقليات في النشاط الاقتصادي للمجتمع، وأهمية تلك الأقليات في خلق بُؤرٍ للأزمات المتصاعدة في حركته، نظراً لما تعانيه من نقص تجاهه، محاولة تعويض ذلك النقص بالأزمة، وهذا التوجه يفسر أهمية كون رواد مدرسة فرانكفورت جميعهم من اليهود الألمان انطلاقاً من فكرٍ نقديٍ ذي صبغة تحررية، وهذا الفكر المتّقد منح المسيرة النقدية لمدرسة فرانكفورت نوعاً من المصداقية، لأن منازل القراءة التي استخدمتها قدمت رؤى ذات تنوع معرفي بين رواد النظرية النقدية، ويكون إجمال الحديث عن منازل القراءة لمدرسة فرانكفورت بالآتي:

ماكس هوركهايمر ← نقد عقلانية التوجه الرأسمالي.

ثيودور أدورنو ← الجدل السلبي، ونقد الأيديولوجيا.

ووالتر بنيامين ← نقد الإنتاج الصناعي الآلي.

يورجن هابرماس ← العقل التواصلي، ونقد الأيديولوجيا.

كارت أوتو آبل ← التأويلية المنهجية، ونقد الأيديولوجيا.

هربرت ماركيوز ← الجماليات الماركسية، ونقد العقل

المسرح السياسي

إن المسرح السياسي كرافد من الروافد الفنية المسرحية، يعد ثمرة لنضالات الفنان والإنسان ضد الأوجه البغيضة بصورها المختلفة والتي تحاول الوقوف بحق أمام اندفاعاته وامتلاكه لوعيه (الايدولوجي) كقوة ثورية مؤثرة وفعالة، ولهذا فقد اتخذ منذ البدء مواقف فكرية ملتزمة وأشكالاً متميزة في التعامل الفني لتحقيق مكانة هامة وبارزة تعيد تصوير المتغيرات الحاسمة في حياة الإنسان تصويراً داخلياً، أي تغلغلت في أعماقه واكتشفت جوهر القضية التي يناضل من اجلها، منذ أوائل المنجز الأدبي الرافديني حتى يومنا هذا، فعبرت عنه بشكل جدلي يحلل العلاقات الإنسانية من دون أن يبتعد عن الحالة الحضارية (فكرياً، وجمالياً)، مما عزز وجود نوع من التفرد والسمو في القيمة الفنية المعطاة في العمل المسرحي وتكييفه ضمن إطار الفكرة السياسية الثورية، وتبرز خصوصية وشكلية المسرح السياسي واختلافاته مع الأطر المسرحية الأخرى وتمكنه من اتخاذ أبعاد فنية ذات قوة مؤثرة وفعل ثوري متجسد ومتطور أضفى قيمة (فكرية، وفنية) على الوظيفة الاجتماعية والسياسية، فسماته تعتمد أساساً على " محتوى سياسي يتداخل في العرض المسرحي ويجعله عرضاً حقيقياً منبثقاً من الحياة ويدخل الحيوية على النص المسرحي ويحتوي على تأثير تربوي ومعرفة شعرية "، ويبدو الاختلاف بيناً في الصيغة التعبيرية وتناول الموضوعات الحياتية، ونجد إن المسرح – كجزء من تكوين حضاري- عالج ويعالج الأوضاع والسمات السياسية بصيغ وصور شتى متناولاً جوانب وأطراف الواقع كقضايا حساسة تؤثر سلباً وإيجاباً على حركة التاريخ وحركة الإنسان، وبهذا التصور يكون المسرح، مسرحاً سياسياً ولكن إلى حد ما غير متضمن لمفهوم المسرح السياسي كمحتوى (فكري، وفني) ذي خصوصية، ولكن بعد الحرب العالمية الأولى " فأن المسرح السياسي اتخذ شكلاً خاصاً متميزاً من أشكال المسرح واستطاع ان يصل إلى المرحلة التي أصبح فيها قوة فنية ثورية مؤثرة بمساعدة نتاجات مجددين مثل (مايرهولد ايزنشتاين – بسكاتور – بريخت)، واسم (اروين بسكاتور) (1893-1966) ارتبط بالمسرح السياسي الألماني بعد الحرب العالمية الأولى، وركز اهتمامه نحو الشكل الفني للعرض المسرحي، الذي اتسم

بالمباشـرة في اسـتعراض الظـروف التاريخيـة والاجتماعيـة، لـيس مجـرد خلفيـة للأحداث، بل يجعل الأحداث على خشبة المسرح حقيقة منطقية مرتبطة بالأحداث التاريخية الماضية، واستخدامه للتقنية الحديثة في المسرح، كانت وسيلة لتوسيع مجال الحدث وربطه بالظروف التاريخية.

التراث الدرامي:

أنـه النصـوص المسـرحية القديمـة المتراكمـة عـبر الاجيـال والقابلـة للقـراءة التأويليـة المتجـددة الـتي تحـاكي أفعـالاً لشخصيات غير عاديـة، وهـذه النصـوص المسرحية جاءت من خلال مصادر هي ايضاً ظهرت لنا عبر ما حفظه التراث العـالمي لـذاكرة المجتمعـات الانسـانية في أحلامهـا وتصـوراتها وفيمـا اكتسـبته خـلال مسيرتها من عادات وتقاليد وطقوس وما ابتكرته تبعاً لما كانت تواجهه او تتعامل معه من متغيرات وتحولات اجتماعية او اقتصادية او دينية، والتراث الدرامي يشـكل جانباً من التراث العـالمي فالتراث الـدرامي يضـم بـين طياتـه رؤى وتخـيلات وهـواجس وتـأملات وممارسـات سيطرت مـن قبـل عقليـات عبقريـة علـى شـكل نصـوص ادبيـة جمعت ما بين الملاحم والاساطير والاغاني واذا أردنـا ان نتعـرف علـى مصـادر الـتراث الدرامي فلا بد لنا من ان نذكرها على الشكل التالي لانها تمثل البـدايات الاوليـة للدراما:-

- الاسطورة.
- الملحمة.
- القصص الشعبي.

الأسطورة:

مصـدر مهـم مـن مصـادر الـتراث الـدرامي، شـغلت الاسـاطير اهتمـام البـاحثين والمنظـرين في مجـال المسـرح عـادين إياهـا العنصـر الـرئيس في نشـوء الـدراما، اذا مـا اعتبرنا ان الدراما تعنى بحياة البشر وعلاقتهم ببعضهم وعلاقتهم مع ما يحيط بهـم مـن القـوى والموجـودات حيـث ان الاسـطورة نشـأت اصـلاً مـن نظـرة الانسـان البـدائي اللامنطقية الى العالم من حوله، وهنـا الاسـطورة هـي علاقـة الإنسـان منـذ الأزل بمـا

يحيط به من عوالم غريبة وهي ايضاً المادة الحقيقية التي يجب الرجوع إليها لمعرفة وفهم الجانب الخفي من حياة المجتمع، والاسطورة تتضمن اشكالاً واحداثاً متباينة كما ان شخصياتها تتشكل بهيئات متعددة وتقوم بينها علاقات تنحاز في جوانب منها للشر وفي جوانب اخرى الى الخير وتشير الى خطاب يروي قصة مقدمة وهو يحكي حوادث قديمة من الماضي، جرت قبل خلق العالم او في بداية الخلق، فالاسطورة ذاكرة الاجيال تتناقل فيما بينهم متعرضة للإضافة والتغيير حسبما تريد المجتمعات الإنسانية لذا تعدّ ايضاً تعبيراً أدبياً عن أنشطة الإنسان القديم الذي لم يكن قد طوّر بعد اسلوباً للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل احداث يومه، فكانت الاسطورة هي الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكره والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة التي مارسها بما فيها النشاط السياسي والديني والاقتصادي ، لم تكن الاسطورة الا مزيجاً من الخيال والواقع خضعت بعض منها لزمن ومكان، وخلقت اخرى في عوالم من صنع المخيلة الانسانية واتخذت لها اماكن لم تكن موجودة الا في تصورات الكائن الإنساني التوّاق إلى سبر أغوار المجهول، وكانت الاسطورة هي ذلك المجهول الذي صوّره وصاغه العقل البشري، فالخلود والجمال او القوة والبطش واجتراح الأعاجيب من مميزات شخصيات الاسطورة، إنها تعبر عن رغبة الإنسان الداخلية في تصور الحياة التي يتوق إليها، بعيداً عن واقعة اليومي الذي يبدو رتيباً، وما يفتقده في هذا الواقع المكرر لحياة لابد وان تنتهي بالموت، ويعبر الإنسان بالأساطير عن حاجته العنيفة الملحة التي لا تخمد إلى الإيمان بأن الموت ليس الا مظهراً والى الاستناد الى تتابع الفصول الذي يشهده كل عام لتدعيم أيمانه بعودة الحياة، عودة خالدة إلى الإنسان والحيوان والنبات على سواء ، ولانه تعبير عن رغبة العقل البشري في تحقيق اللاواقعي والتقرب إلى معالم اللامرئي، جاءت الأسطورة غنية بروح المغامرة والمواجهة الجريئة وفتح كنوز المعرفة حين عد ان الأسطورة تعتمد جانبين أساسيين هما: الجانب الديني المقدس، والجانب التاريخي، اذ ان الانسان في المجتمعات البدائية مجبر على ان يتذكر تاريخ قبيلته الأسطوري.

الشخصية النمطية (النوع)

وهـي تمثـل مجموعـة صـفات لفئـة معينـة يـتم تناولهـا في الاعمـال الدراميـة كالمرأة الساذجة، والمغلوبة على امرها، والاب الصارم، وقد يجد ممثل لكل طراز ففيها القائد والمهرج والسيدة والمتصابية والزوجة والخادمة وغير ذلك.

الشخصية الفردية (المتفردة)

وهي الشخصية التي تنفرد بصفاتها عن بقية الشخصيات ولكنها تشترك مع النموذج بصفات معينة ولكن تبقى كاملة التفرد ولا تكون مسطحة خالية من الصفات السائدة او ذات صفات بسيطة كذلك هناك الشخصية المسرحية (الدور) وله أبعاد ثلاثة هي التي تحدد سماتها وتمنحها تفردها عن الآخرين ومن خلال هذه الابعاد يمكن ان تتعرف على الشخصية التي تساعد الممثل على المسك بصورة مقنعة واداتها بشكل يقترب من ان تكون شخصية حقيقية وهذه الابعاد يمكن ان تقسم الى ثلاثة:

البعد الطبيعي (العضوي): ويخص طبيعة الشخصية من الناحية التشريحية والوراثية.

البعد الاجتماعي: ويخص طبيعة الشخصية من الناحية البيئية والعلاقات الاجتماعية والوضع الاقتصادي.

البعد النفسي: ويخص صفات الشخصية النفسانية.

ويمكن تقسيم الابعاد تقسيماً اخر هو:-

1- **البعد الماضي**: وهو مايخص تاريخ الشخصية من جميع النواحي حتى لحظة بدء المسرحية.

2- **البعد الحاضر**: وهو مايخص تطور الشخصية من جميع النواحي خلال احداث المسرحية.

3- **البعد المستقبلي**: وهو مايخص ماقد تصل اليه الشخصية بعد احداث المسرحية، ولابد للممثل ان يتعرف على تاريخ الشخصية المسرحية التي يمثلها منذ ولادتها حتى ظهورها على المسرح فقد نلتقي بالشخصيات

المسرحية وهي في عمر متقدم بعد عشرين عاماً او ثلاثين عاماً وخمسين عاماً من ولادتها.

كلود مونيه Claude monet (1840 – 1926 م):

فنان انطباعي اضاف بعداً آخر الى الانطباعية، ربما كان جديداً في الرسم، هو بُعد الزمن وتأثيره في موضوع اللوحة، وكان أكثر رساميها انفعالاً تجاه الطبيعة وأكثرهم معاناة في التعبير عن تحولاتها. وتحريض جماعته على الاندماج المباشر مع الطبيعة والخروج علناً على تقاليد فن الرسم المترسخة عبر القرون، ليصبح التعبير البيئي جلياً في أعماله التي اتخذت أماكن مختارة مواضيع لها (كاتدرائيات روان. بحر المانش، نهر السين) وهي أعمال أولت اهتمامها الأول لتأثير الزمن في الموضوع يومياً أو مختلف ساعات النهار، ف (مونيه) كان أكثرهم ثورة على الأذواق، حيث بلغ بلمساته اللونية والتقنية الى أقصاها فهي أكثر أنخطافاً وأنفعالاً من غيره، ليمنح التعبير لديه سمات كهذه، (كبيسارو)، وبلمساته الأكثر رصانة وتكوين . ولقد كان(مانيه(يرسم اللوحة بطريقة تعبر عن الانتقال المفاجئ من الضوء الى الظل، فبدت بها روح الاستهانة بالأسلوب التقليدي في التصوير، أذ كان المصورون الكلاسيكيون يميلون الى طريقة الانتقال التدريجي في تجسيم الأشكال، في حين نجد لدى)مانيه(أن شتى الألوان المستعملة في لوحته، بما فيها الأسود والرمادي تبدو بمثابة ألوان متمايزة ذات جمالية قائمة بذاتها أدى اندفاع (مونيه) لتسجيل حركة الضوء و انعكاساته إلى نهج يغاير موضوعه الأساس ويتبع ردود فعله الخاصة، فكانت تجربته الإدراكية تتناول العابر والأكثر صعوبة من التشبيه، " حيث ان (مونيه)، رسم انعكاسات الماء التي أعطته أهمية ووسيلة لعكس قشرة العالم المتجمع في الذاكرة في صورة للعالم تدركه الحواس في تلك اللحظة، فمع نهر (السين) تعلم (مونيه) كيف يكيّف الأحجام والأشكال والدرجات اللونية والإيقاعات والأصباغ بضربات فرشاته من أجل الصور المتسللة عبر الموجات والانعكاسات "، وقد وصف (جورج هاملتون) رسومات (مونيه) بأنها " نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الإدراك أكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك "، ولقد بدى (مونيه) كأنه أستطاع أن يخترق حجاب الحقيقة الكامنة وراء الرؤية المادية، وبذا تحولت الطبيعة في رسومه

الانطباعية إلى نوع من الرمزية الكونية فمع الزمن انتهت لوحات (مونيه) إلى لوحات ذاتية خالصة، بعد أبعاده كل عناصر الموضوع المعتادة، واعتماده على العلاقات الشكلية المؤسسة على أحاسيسه ووجدانياته، ويفتح تلك الصلات مع المدرك الحسي في أثناء العمل، مهد لظهور اتجاه معاصر سميّ بالتجريدية الانطباعية، وهذا ما ظهر خاصةً في اللوحات التي وصلت إلى مجرد ألوان وضربات فرشاة، بعد عثور الفنان التجريدي على معادل صوري لانفعالاته آزاء الطبيعة.

بول كوكان Paul Gauguin (1848 -- 1903م):

فنان من اب فرنسي وام من البيرو (امريكا)، وفي السابعة عشرة من عمره عمل على ظهر سفينة تجارية بين الهافر وريودي جانيرو، في باريس عاش حياة قلقة بالرغم من زواجه، ووظيفته في احد المصارف، ودخله المرتفع فترك كل شيء، وهجر زوجته واولاده ليتفرغ للفن في باريس ويعد احد ابرز ممثلي الحركة الرمزية - في اغناء وتعميق افاق الفن الغربي بشكل عام والرسم بشكل خاص فهو رسام فرنسي جعل من نماذجة واشكاله المرسومة مجردة ومختزلة واقتصر على استعمال اكثر الوان الطبيعة انتشاراً واستغنى عن الظلال ونبذ المنظور الجوي ولجأ الى المنظور الخطي، فأصبح الرسم الحديث مديناً بالكثير لرمزيته، لانه كان الملهم الرئيسي لروح الميل الديكوري في اعمال الرسم ، فقد أسهم (كوكان) بأسلوبه الفني في اغناء الرسم الرمزي والوحوشي والتجريدي فيما بعد، وبهذا فأن بنية الشكل لديه قد جلبت معها رؤية تشكيلية جديدة، تفتح معها افاقاً في الفن التشكيلي، فقد استخدم اللون بتحررية واحساس بدائي، وجرده من سياقاته الاعتيادية في العالم المرئي، اذ استخدمه بصفته المرجعية وبنغمات لونية مكثفة، قادت هذه التقنية الى (الرمزية الغنائية) في اللون وتشويهها للشكل بعيداً عن الواقع الحسي الطبيعي، فأصبحت بنية الشكل تنتمي الى عالم من الخيالات اللاواعية، فالتعبير عن الوجدانات والانفعالات في هذه البنية لم يتصف بصبغة عقلية، فأصبح (الشكل) يرمز الى خصوبة رؤية الفنان وثرائها، ويعبر عن وجداناته الداخلية، فتظهر من خلال بنية الشكل: الاعتباطية، الطفولية، البدائية، وبالتالي هي رؤية خصبة اثرت بالفن الحديث بشكل عام والرسم الرمزي بشكل خاص، فضلاً عن

تأثيراتها على الحركة الوحوشية في بنية الشكل، فنجد ان هذه التقنية البنائية في اللون تتطور الى ابعد مدياتها فهو فنان كان واضحاً في معارضته (للحسية المادية) ولمنهجية الانطباعية المحدثة بيد أنه توصل الى نتائج لا تقل تناقضاً: كالجمع بين الشعور البدائي والعقلانية وتحويل البيئة ذات بعدين، ومعه لم تعد الألوان تخضع للقوانين البصرية، بل تحولت الى ظاهرة عقلانية، الى ابتكار اصطلاحي، حيث كان الفن بالنسبة له أداة تحرر (مفتاحاً للأسرار)، وهنا يلتقي (كوكان) مع الرمزية، وأعتبر بسبب ذلك رمزياً لما ساهم به في أغناء آفاق الغربيين، لا الآفاق العاطفية، بل الآفاق الصورية أيضاً، وهو يحتل من هذه الناحية، مكاناً في تاريخ تحولات المدى الفضائي الحديث، بعد أن تخطى فعلاً، أطر المدى التشكيلي التقليدي، فالتعبير لديه يقوم على تجزئة وجوه الشاشة التشكيلية، وعلى الاهتمام بالخط في تحديد الأشكال والمساحات، وعلى استعمال اللون الذي يساهم في خلق فضاء متكامل، ولقد تخطى (كوكان) " أطر المدى التشكيلي التقلييدي وحوّل الطبيعة إلى مسطح ذي بعدين، فضلاً عن تخطيه بنية الشكل الفني لدى الأنطباعية وما تنطوي عليه من حسية مادية، وعقلانية الانطباعية المحدثة " ، وينهض أسلوب (كوكان) التصويري البنائي على تجزئة الشاشة التشكيلية (سطح اللوحة)، وفق طريقة عرفت بـ (القواطعية) Cloisonnsme، وهذه الطريقة تعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بواسطة خطوط عريضة، واضحة كما في الفنون الشرقية، ويعتمد البناء الفني عند (كوكان) على اللون والخط معاً، فلم يكن اللون وحده يجسد المدى التشكيلي للوحة وقيمتها البنائية فهو يشترك مع الخط في تحديد المساحات والأشكال المسطحة مع بعض العناصر المأخوذة من الواقع، فاللون والخط يسهمان في التعبير عن اهتمام جدي بهذه الأجزاء التي اقتطعت من الطبيعة، فإن (كوكان) وبأسلوبه الفني هذا، ساهم في أغناء الرسم الوحوشي والتجريدي والرمزي، وبهذا فإن بنية الخطاب البصري لديه قد جلبت معها رؤية تشكيلية بنائية جديدة، ستفتح آفاقاً في الفن التشكيلي، في استخدامه للون بتحررية وإحساس فطري بدائي، وتجريده من سياقاته الاعتيادية في العالم المرئي، إذ استخدمه بصفته المرجعية وبدرجات لونية مكثفة، قادت هذه التقنية البنائية إلى نوع من الرمزية الغنائية في اللون وتشويهاً للشكل بعيداً عن

الواقع الحسي الطبيعي، فأصبحت بنية الشكل تنتمي إلى عالم من الخيالات اللاواعية، فالتعبير عن الوجدانات والانفعالات في هذه البنية لم يتصف بصبغة عقلية، فأصبح الشكل الفني يرمز إلى خصوبة رؤية الفنان وثرائها، ويعبر عن وجداناته الداخلية، والبناء الفني لدى (كوكان) قد اخضع نماذج أشكاله إلى عمليات الاختزال، وأحاط أشكاله الفنية بتحديدات، فقد نبذ المنظور وتخلى عن التظليل والتجسيم والإيحاء بالعمق، ووضع ألوانه في مساحات مسطحة واستخدم اللون بصيفته المرجعية والاصطلاحية، وبهذا يسلك (كوكان) في(أدائه) الفني سلوكاً تجريدياً ذا رمزية عاطفية عميقة، وهو ما يجده (مولر) في كتابات (كوكان) حين يقول: " لا ترسم قريباً جداً من الطبيعة، فالفن تجريد، استخرجه من الطبيعة، إحلم به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل ، أن أسلم طريقة لبلوغ الذروة هو أن تفعل، أن تبدع، أن تخلق "، اذ ان (كوكان) يتخذ هذا المسار نحو التجريد إذ يقول: إن (كوكان) وقبل ممارسته الفعلية الحداثوية، كان يتأمل الجمال من خلال الجانب التجريدي للخطوط والألوان وما تشكله من أشكال، ولقد استبق (كوكان) معاصريه وبلور رؤية جمالية خالصة، فقد أعطى وصفاً لبنائية الشكل الخالص من خلال تصوراته وأفكاره، إذ كان يظهر وبشكل ثابت التكافؤ بين فن التصوير والموسيقى، فهو يقول: " فن التصوير أجمل الفنون وهو كالموسيقى يسري في النفس عن طريق الحواس، وتتسجم الدرجات اللونية المتناسقة مع تناغم الأصوات وبتوزيع وتنظيم الخطوط والألوان على موضوع مقتبس من الحياة الإنسانية أو من الطبيعة، أحصل على تآلف وتناسق لوني لا يعبر عن شيء حقيقي بالمعنى الشائع للكلمة، أنه لا يعبر عن أية فكرة بشكل مباشر ولكنه يجعل المرء يتأمل تماماً كما تفعل الموسيقى، وبدون الاستعانة بالأفكار أو الصور، بل فقط بواسطة العلاقات المبهمة الموجودة بين عقولنا وتكوينات الألوان و الخطوط ".

كازمير ماليفتش Kasimir Malevich (1878 – 1935م):

فنان يعمل في سبيل التجريدية الهندسية وكان (ماليفتش) قد تأثر في مطلع حياته الفنية بالحركة (الوحشية)، ثم أعتنق المذهب المكعبي ابتداء من عام (1910م)، ناسخاً الى حد ما على منوال (فرنان ليجيه)، دون أن يُفتن مثله مع ذلك

بالأشكال الميكانيكية، ولكنه في عام (1913م)، قرر فجأة نبذ كل ماله صلة قريبة أو بعيدة بالواقع أو المعاني أو العواطف، غير مسبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية، ومستغنياً – في البداية على الأقل حتى على الألوان – وأطلق على مذهبه الجديد أسم (السوبرماتية Suprematism) يعني أولية الإحساس الصرف – وقد بدأ يرسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء، وبلغ الغاية والصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء وقال في وصف مذهبه: أن السوبرماتية " تلخص فن التصوير برمته في مربع اسود على لوحة بيضاء..وأني لم أخترع شيء من عندي، فما ذاك غير صورة الليل البهيم الذي شعرت به في أعماق نفسي "، وبهذا أراد (ماليفتش) بتفوقيته التأكيد على " أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس " وأن المعرفة الصافية بدون أشياء تبعد التوردات والتأثرات ولا تعترف بغير المطلق، اذ تخطى به الأشياء، واختزل جميع أشكال التنفيذ، بجعله المساحة المسطحة الفضاء الوحيد المعتمد في التصوير، وبنى على نظريته أقصى اختزال ممكن، بوضع مربع اسود في وسط مربع ابيض يشكل مساحة اللوحة، أي أن الانطباع الذي يولده هذا التضاد، أساس لكل فن، بأعتبار هذه اللوحة بمثابة " نقطة الصفر (وسماها) الأيقونة العالية بدون أطار زمني " كأنما الغاية منها أيجاد مادة تفكير صافية وموضوع للتأمل الخالص، ويبرز (ماليفتش) عمله بقوله: " أن تمثيل موضوع بحد ذاته، هو لا علاقة له بالفن، أن وسيلة السوبرماتي أن تعبر بكلية تامة عن الشعور الصافي الذي يجهل الشيء كما هو متفق عليه عادة، فالشيء بحد ذاته لا دلالة له إلا لذاته، وآراء الفكر النير لا قيمة له، فالشعور هو العامل الحاسم... والفن يصل بهذه الطريقة الى تمثيل لا موضوعي والى التفوقية ".

ماكس أرنست Max Ernest (1819 – 1976م):

فنان راح يبدأ عمله بلا سيطرة واعية متجهاً منذ البداية نحو الرمزية، أذ ان ما يدعى (تفكك الذهن أو العقل وتحلله) هو التحلل الذي يعتبر مظهراً من مظاهر الرمزية، والناتج من الصورة البعيدة عن التفسير المنطقي، التي تُمثل الخفي والغامض الذي لا وضوح فيه، للكشف عن وجود الأبعاد الخفية رمزياً، بأستخدام أشكال ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة، أو من ظواهر الطبيعة، ولكنها ترتبط

بموضوعات مطلقة كاملة تماماً، مستخدمة صوراً محددة، مشيدة أثناء ذلك خيالات لا عقلية، مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابطة بينها وبهذا فأن هدف الفنان السريالي، كما قال(ماكس أرنست max Ernst) ليس هو أن يخلق نوعاً من الصلة الودية بينه وبين اللاوعي ثم أن يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية، كما أن الهدف ليس هو أن يتناول عناصر مختلفة من اللاوعي ثم يشيد بها عالماً مستقلاً من الخيال، بل هو أن يحطم السدود، الفيزيقية والسيكولوجية معاً، بين الوعي واللاوعي، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، ثم أن يخلق حقيقة أسمى، حيث يمتزج الحقيقي وغير الحقيقي، التفكير والعمل ويتقابلان ويسيطران على الحياة كلها من خلال استخدام (أرنست) أسلوب (الفرُتاج Frottage)(الحكاكة)، الذي ينشأ عنه صور تستثير الخيال، بفضل التقاء المادة الطبيعية، مع الشكل المرسوم أصلاً، في صورة واحدة، ومن مبتكراته الأخرى، نوع من (الكولاج Collage)، جمع به أشكالاً تجمع بين الإنسان والطير والحيوان، والأصداف، في جسم واحد، فيخلق بذلك عالماً أشبه بعالم الأساطير ذلك أن تقنيات (ماكس أرنست) (الفُرتاج – الكولاج) قد شكلت تجمعاً لتعبير بيئي جاء من محض صدفة، متمثلة بأسطورة مجتمعة، تتصف بغرابة أجزائها، منطلقة من الخيال الحر، بفقد الأشياء خصائصها الأصلية، بفعل تمازج رؤية الفنان مع رؤية خيالية، وتتجلى اهمية (ارنست) من خلال لجوءه الى الطارئ والثانوي من المواد، وان يلطخ لطخة غير واعية ويطور ايماءاتها بتقنيات Caratage و Faratage لعروق الخشب والاوراق التي تضغط بالصبغ والتدخين smoking من نار الشمعة المتحركة عشوائياً تحت قماشة اللوحة البيضاء والافادة من العجينة الكثيفة العالية التي يطبع فيها بالضغط حيث وفرت الانسجة الطبيعة لقطع الخشب المضغوط في اللون اثاراً استعارية لاشجار الغابة ليصنع بالرسم رموزاً متجاوزاً فيها الكيفية الجمالية فهو يبحث عن الاسطورة المعاصرة التي لا يوجد ما يمثلها مثل ما تمثلها قوى الطبيعة، والصورة عند (ارنست) هي رؤى وخيالات لا واعية لتعبر عن وساوس ورغبات تظهر فيها (طيور مرعوبة او غابات مجردة متحجرة تستنبط خيالياً كأنها بقايا حضارة درجت منذ ازمان فهي صحراء خالية مقفرة تحت قمر اكبر من الواقع ومنير اكثر)، فهو يرحل الصورة بمفرداتها الواقعية بتأليفات شاعرية ما وراء طبيعية، ولقد رأى

(ماكس ارنست) في السريالية (وسيلة لازالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين الوعي واللاوعي، والعالم الداخلي والخارجي في سبيل خلق عالم متفوق)، وهي نظرة مثالية في جذورها فالواقع المصنوع بجمع الواقع واللاواقع، والتأمل والعمل، والوعي واللاوعي يشبه المثال الكلي الحاوي على الصور الجزئية الممثله له.

زينون الايلي

تلميذ (برمنيدس) ساهم بدفاعه عن دعوى أستاذه في تنمية الديالكتيك وقد نشأ في نفس عصر الفيثاغوريين المهتمين بالرياضيات والتناسب ولقد استقر جمهرة مؤرخي الفلسفة وعلى رأسهم (افلاطون وارسطو) بأن (زينون الايلي) هو مخترع الجدل فهو وان لم يستخدم كلمة (الجدل) فعلاً (فأن فن البرهنة الذي ينطلق من المبادئ التي يرضى بها المحاور بعينه) عدّ اساساً للجدل حيث (كانت طريقته في مناقشته لخصومه هي ان يسلم لهم بصحة قضاياهم ثم يبين لهم ما يترتب على هذا التسليم من خلف وتناقض) (وهو ما يذكر بوضوح بمنهج التهكم والتوليد السقراطي)، ويقوم جدل (زينون) على قواعد اثرت في تطور الجدل فيما بعد من مثل "ان كل سلب تعيين" وهي مقولة قلبها (اسبينوزا) الى ان (كل تعيين سلب وكل سلب تعيين) وعادت الى اصلها عند (زينون) ليوظفها (هيغل) قبل ان تتحول الى الماركسيين، كما ان تصور (زينون) لحركة الجدل بحيث (لاحركة بدون جدل) كان واحد من اهم التصورات التي استثمرت على نحو واضح في حركة الجدل عند (هيغل) والماديين، وقد عد (زينون) أول من وضع علم الجدل من خلال حججه الجدلية في تفنيد الكثرة والحركة والتي وصفها (افلاطون) بأنها لهوٌ جدليٌ، واتخذ (ارسطو) من مغالطاته مجالاً للنقاش، في مؤلفاته، ووصفها (هنري بركسون) بأن هذه الحجج ناتجة عن الالتباس بين الحركة والفضاء عند (زينون) فيما عدها بعض الباحثين وسيلة دفاعية لأستاذه (برمنيدس) حد فلاسفة ما قبل سقراط، عاش (زينون) في القرن الخامس قبل الميلاد، من إيليا وهي مدينة يونانية على الساحلِ الجنوبي لإيطاليا، وهو من أنصار (بارمنيدس) في أن عالم الحس وهم باطل طرح (زينون) الفكرة بشكل منطقي قائم على نفي الكثرة التي ترى الكون كله شيء واحد لا يقبل

التجزئة، وله نظريات عديدة منها نفيه للحركة، ويمكن اعتبار (زينون) هو مخترع الجدل الفلسفي الذي برع فيه(أفلاطون وكانط وهيجل)،فـ(زينون) وجد في بداية عصر السفسطائيين، وكانت للفلسفة في زمانه منزلة عظيمة، فقد كان حكام أثينا وأصحاب الرأى فيها يستقدمون الفلاسفة ويستضيفونهم في بيوتهم ويغدقون عليهم الأموال ويستمعون إليهم ويتعلمون على أيديهم وقد قال أرسطو عن (زينون) انه مؤسس علم الجدل. من حيث أنه كان يسلم باحدى قضايا خصومه ويستنتج منها نتيجتين متناقضتين ويثبت بذلك بطلانها، وقد أوحت أفكار (زينون) لـ(امانويل كانت) بأهم أفكاره حول إنكار فيما بعد حقيقة الزمان والمكان واعتبارهما باطلان ليس لهما وجود وانهما حيلة عقلية لنستعين بهما على التعبير عن أفكارنا، ولم يكن قبل العصر الحديث حين تقدم(هيجل) بنظريته الشهيرة التي أزال فيه هذا التناقض بين الكثرة والواحد.

مارك شاكال Mark shagal (1887 -1985م):

فنان تميز بخصائص جنسه المميزة التي صورها بقلبه بمباشرة وتدفق. وهو في الحقيقة غنائي في ألوانه، التي لا تنتمي الى أي مشهد من مشاهد الطبيعة. ولكنها تنتمي الى عالم من الخيالات اللاواعية التي تعتمل في أعماقه بطاقة جعلها خاضعة لرؤية حالمة بتصورات عالم حديث، تقوم على المبادئ المستمدة من مذهبي كل من الوحشية والتكعيبية، بتعبيرات شخصية تقوم على تركيب بنائي للصورة التي تستند على التجارب الفنية التي يشاهدها من حوله، واصفاً فيها مبادئ الحقيقة للأشياء حينما يراه من خلال خياله وتصوره أو ذاكرته، التي ينعدم فيها قانون الجاذبية، سواء كان على الناس أو على الأشياء التي تحيط به، فإذا كل تفصيل في عمله الفني يحتفظ بحريته.. ومعبر عن عناصر محسوسة تصبح ذكريات وانطباعات، وتتحرك بحرية في كل الزوايا والاتجاهات والأبعاد ، اذ أن العالم الذي خلقه (شاكال) يضج بالفرح، أنه العالم الذي يتفقده المرء في طفولته، زمن البراءة والاستلهام، تتداعى الذكريات من جديد في نظام لاعقلاني غير خاضعة لمنطق ما، أشكال، شخوص مقلوبة، مبتورة، أشياء عادية بأقترانات غير عادية، لكل حريته المطلقة، يتبين من ذلك أن التعبير عند (شاكال) جمع بين الحب والحلم والروحانية، في لغة شعبية

كأحلام اليقظة مما ربط تعبيراته بأيمانه بالإنسان وبشغفه بالحياة وارتباطه بالمنبت وبالأصل وميله الى الحداثة، اذ ان الفنان الروسي(مارك شاغال Marc Chagall 1887-1985) الذي عكست بعض اعماله، قلقه قبيل الفاجعة العالمية الاولى وصورت اعمال اخرى احلامه وذكريات حياته في قرية روسية ترجمها بكل تعقيداتها وافتقارها العقلانية، مطلقاً نزواته الجامحة بلا قيود من خلال ارباك وتوحيد العناصر المستعارة من المخلوقات المتعددة وبطريقة يضع فيها الزمن المغاير، والفضاء المغاير، جنباً إلى جنب ليكشف لنا مفاجأة قد تكون سارة أو حزينة لطفولته، ويجد (شاكال) في هذه العوالم الحلمية الغرائبية نوعا من التسامي الفرويدي لتبعات (الهو) حين جعل من العناق والعشق والارتفاع والاجواء السماوية.. مايقوض الرغبات الغرائزية الفاضحة له، فالمخيلة الخصبة قد دعت الذات للانتصار بسمو موضوعها وان يكون عالم اللاشعور هو العالم الذي يذوب فيه تراكمات العالم المادي، كما ان العاطفة المحررة عبر الحلم اظهرت نوعاً من التعبيرية ترفعت عن اسقاط الانفعال آنياً، بل تحولت الى عاطفة مرغوبة مستقبلية تطلب دائماً، عاطفة اسقطت حجج العقل في الوصول الى سعادة من هكذا نوع، ولم يكتف (شاكال) بنقل مشهد حلمي بأشكال واقعية كالتي نراها في الاحلام، بل كان له ميل دائم نحو التجريد، فالاشكال النحيفة بأسقاطاتها التي تمتد من اسفل نتاجاته الفنيه الى اعلاها دون أي ايغال في التفاصيل تتميز ببساطة تنفيذ الوجود حيث الضربات العشوائية التي تشير الى مكونات الوجوه والاختزال العالي للزهور وقرص الشمس، مما يجعل اعماله تفارق الواقع ليس بأستعلائية تجعل المفارقة عصية عن الفهم وترمز بالرموز، بل تجريد يحمل رموز قابلة للقراءة، فبساطة الشكل رافقه بساطة المضمون، ان البساطة والاختزال يكشف عن ادائية تحتكم احتكاماً بسيطا للارادة، فالفنان منقاد بشدة لاارادية نحو عالم اللاشعور كعالم لتولد الصور على نحو لانهائي، ثم تسيير الفرشاة بأرادة لاتحتكم كلياً للعقل فالفضاء قد اسقط من قوانينه التقليدية و لاحدود للاشكال.

النحت Sculpture :

تعني كلمة النحت بمعناها الواسع بأنها تتضمن كل الاشكال في النحت المدور والبارز الذي يشمل (العالي البروز، الواطئ، الغائر) ونحصل على اعمال النحت بواسطة الحفر او التشكيل بأي مادة، وكلمة النحت (Sculpture) مشتقة من الفعل اللاتيني (Sculptere) ومعناه الحفر على المادة الصلبة بواسطة آلات حادة ومدببة وعرف النحت ايضاً بأنه فن خلق اشكال بأبعاد ثلاثة، وهناك طريقتان لأنجاز الشكل النحتي وهي الحفر ويتألف بالأساس من ازالة المادة الزائدة حتى يتحرر الشكل من المادة التي كان اسيرها... وبالعكس، حيث يتم خلق الشكل عن طريق بناءه من احدى المواد القابله للتشكيل ، ويرى (مايرز برنارد) ان النحت هو تنظيم منسق للكتل في فراغ معين يتيح المتعة ليس عن طريق المشاهدة فحسب كما في الفنون التشكيلية ثنائية الابعاد بل عن طريق الملمس والاحساس بالحركة المجسمة في الفراغ وكذلك من خلال اللون ، اذ يشكل النحت احد الفنون التي تعكس بشكل او بآخر واقع المجتمعات، اذ ان عملية النحت هي عملية نقل واقع حي ملموس ومتعايش يحول الى منحوته تخليداً تارة وتقرباً اخرى او عملية توثيق لحركة ما، فالنحت بمفهومه العام، شكل من اشكال الفنون التشكيلية، ويمكن ان نقول في الفن انه نظام من العلاقات الشكلية الذي يعتمد على شكل المنتوج ليكون واسطة لنقل المعاني والافكار وهذا النتاج مرتبط بالفنان، والفنان مرتبط بشعبه من الوجهتين الذوقية والفلسفية، والشعب مرتبط بأمته وجذوره التاريخية، اذ ان الفن افضل طريقه للتعبير توصل اليها الجنس البشري، ولقد ارتبط فن النحت بطبيعة المتغيرات التي صاحبت المجتمع سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وعسكرياً او أي ظرف من الظروف التي يواجهها المجتمع بصورة عامة اذ ان أي تغيير حاصل في واقع المجتمع يصاحبه تغيير كلي او نسبي في النظم والثقافة والفن، والنحت الجديد يصوّر القدرة على تطويع المادة، والتكيّف مع المتغيرات الجارية في البحث الدلالي شكلاً ومضموناً، من خلال إنتقاء أنواع المعادن المختلفة وفلسفة إنشائها نحتياً، ومنها العجلات المسننة، الأنسجة المعدنية البراقة، النفايات المعدنية، المهملات الفولاذية، السيارات المحطمة، دعامات الشيلمان، الأليـاف الزجاجية (الفايبركلاس) وعمليات كبس الحديد والسيارات بواسطة مكائن عملاقة، وكان للإهتمام الجديد بالتجميع، الذي جاء في أعقاب

التعبيرية التجريدية (الفضل في أولى الإثارات بأتجاه (النحت الجديد)، كعمل (جان دوبوفيه) ذي الأبعاد الثلاثة الذي يتضمن شخوصاً مصنوعة من الآجر والإسفنج والفحم وأعواد الثقاب، وكذلك أعمال (ايف كلاين) التي صنعها بأبعاد ثلاثة من إسفنجات مصبوغة بالأزرق ووضعت في أعقاب سيقان نباتية طويلة، ثم أعمال النحاتة الأمريكية (لويز نيفلسون) التي وظفت أشكالاً خشبية جاهزة الصنع معاً، مثل مساند الكراسي وظهورها وأشياء مأخوذة من بيوت متهدمة، شكلت في النهاية بعد تجميعها شبكات وجدران طليت بلون موحد) من رواده: (ديفيد سميث، انتوني كارو، ادورد تشيليدا. ادوارد باولوزي، فيليب كنغ، ديفيد هول، توني سمث، سول لي وت، جون مكراكن، وروبرت موريس) فيما عمل النحات الإنكليزي (أنتوني كارو) على الإفادة من قطع الفولاذ الجاهزة، دعامات الشيلمان، وصفائح فولاذية وقطع من شبكات معدنية فظّة وقد جمعت في تكوينات متنافرة بغير إتساق. يقول (كارو) (أفضل في الحقيقة أن أجعل نحتي نابعاً من " سقط المتاع " من شيء تافه في الواقع قد يكون مجرد صفائح تقتطع أنت جزءاً منها، ومعظم النحت الذي أعمله هو حول الأمتداد وأحياناً حول السيولة) ' وقد تكون فكرة الإمتداد هنا نابعة من إمتداد مقتضيات التجريب والإتصال المباشر بين الفن والواقع، من خلال ضرورات تحتكم بطبيعتها إلى فلسفة التصميم، كـ (فن)، التصميم في الشكل، في الفكرة، في الأداء والتنفيذ، وفي الإخراج، ولذلك فإن أعمال (ديفيد سمث) إنبنت أيضاً من خلال (الإمتداد) كفكرة، عن طريق الإنتقال من التخطيطات بالمعدن، إلى اللاتقليدية ثم إلى طريقة السلسلة النحتية، وبالنتيجة فأن حالة التوحّد بين ما هو جزئي وما هو كلي ترتبط قطعاً، بمجالات الممارسة الحقيقية لتمثيل الواقع ولكن تمثيلاً بصرياً تجريدياً وهذا ما أكده (ديفيد سمث) حين قال (إن جمالياتي جاءت أكثر تأثراً بكاندنسكي وموندريان والتكعيبية).

العمارة Arctitecturc

تعني كلمة العمارة بأنها فن تصميم المباني وتشيدها وفق مبادئ تحددها الاعتبارات العملية والجمالية او المادية في وقت واحد، وقد تأثرت العمارة من طبيعة البلاد التي نشأت فيها وطبيعة المعتقدات التي اتت بها والشعوب التي ابدعتها واذا

كان فن العمارة هو الفن الذي يعكس الواقع او المحيط او البيئة الطبيعية والاجتماعية بأمانة وصدق فهي مرآة الشخصية التي تلبي احتياجات الفرد الفطرية والضرورية، الاقتصادية منها والاجتماعية والنفسية، واذا كان تاريخ العمارة يدرس نشوء العمارة وكل ما ورثه الانسان من ذلك التراث العماري الغني بالقصور والمعابد ومراكز السلطة وخاصة في الحضارات التي تتصف بتلك المباني من حضارة وادي الرافدين وغيرها فهي تسهم في الكشف عن وجود سمات فنية فيها بشكل عام، والعمارة او فن البناء هي فن او اسلوب احاطه مساحة ببناء من أي نوع وتغطية هذه المساحة، كما ان العمارة في أي شكل من اشكالها سواء أكانت عمارة دينية معبداً ام كنيسة او مسجداً ام عمارة سكنية ليست شيئاً مجرداً قائماً بنفسه انما هي متطورة دائماً وفي تغير مستمر من حيث طبيعة التصميم المعماري ومستوى تنفيذه فالعمارة تعد بالنتيجة بمثابة تعبير عن اوضاع المجتمع الاقتصاديه والاجتماعية والثقافية وطبيعة الطبقات السائدة والسلطة الحاكمة وقيمها وانجازاتها الطبيعية والفكرية، فتتطور العمارة على وفق قوانين التطور التاريخي من حيث انها تتحو نحواً كمياً يحكمه الصراع بين متناقضات ومتغيرات متعددة وتقف في مقدمة الظروف المؤثرة في العمارة تلك التي تتعلق بأوضاع المجتمع وطبيعة الفكر السائد فالعمارة في ظل نظام عبودي يتحكم فيه الكهنة او رجال الدين او الملك الاله او غيرها في ظل نظام اقطاعي يتحكم فيه الامراء او النبلاء او غيرها في ظل من نظام رأسمالي يسيطر فيه رأس المال او من تكون تحت وطأة ظروفها من حرب او سلم او تحكمها ظروف خاصة بتوافر المادة الخام او ندرتها، ومن عوامل تطور العمارة تأثرها بالاساليب واحتكاكها بالعمارة الاسبق او تأثرها بعمارة خارج الاقليم، فالعمارة كونها فناً تشكيلياً، ليست عملاً غير منظم بلا قيود وهي ليست بالتالي عملاً مقيداً بالقوانين واللوائح انما هي عمل فني متكامل في حدود اللوائح والقوانين يهدف الى تحقيق قيمة فكرية وفنية ووظيفية، والعمل العماري الفني الناجح هو ما تكاملت فيه تلك الخصائص الفنية، والوظيفة هنا ليست جامدة وثابتة بل متغيرة مع التطور الفكري والحضاري والثقافي، والقيم الفنية والجمالية متغيرة تبعاً لذلك، اذن فن العمارة بأختصار عمل حي متطور يدخل في كل مترابط بين مواد البناء المشيدة وتصميماته المستجيبة لطبيعة الفكر

والمستوى الحضاري المعاصر والمستوى الثقافي في تلك المرحلة وحالات الرواج الاقتصادي من عدمه والظروف الاجتماعية في طبيعة المجتمع ونظام الحكم فيه والاحتكاك بالثقافات الخارجية وطبيعة التفاعل معها . فالغرض من الأعمال العمارية او أجزائها ليس التعبير عن أفكار معينة فحسب بل تحقيق هدف وظيفي وجمالي وحسب مؤثرات وظيفية وفكرية ومادية واقتصادية ويدخل معها في التأثير التراثي والاجتماعي، ومن حيث ان الشكل العماري يحتوي على عناصر وتفاصيل كثيرة معمارية وانشائية من مسطحات وكتل ومواد وفضاءات فقد لا تعطي هذه العناصر تأثيراً جمالياً ان لم تخضع لنظام وترتبط بأيقاع يجعلها بتتابع وتسلسل بشكل منطقي ومنسجم يسهم في اعطاء النظام والانسجام والوحدة للشكل العماري او الحواس بشكل متناسق ومنتظم، فمنذ بداية معرفة الانسان للاستقرار عرف العمارة اذ ان الانسان وبما يحمله من رغبات غريزية جارفة لتعرف اسرار الطبيعة دفعه سلوكه هذا الى النظر للحقائق الطبيعية بعمق يكمل تنمية حصيلته الفكرية التي يختزنها عقله البشري ثم يعود ليخرج تصميمات بنائة على وفق ما يشاهده او من خلال كشف اسرار الطبيعة، ولعل الانسان الاول في رسوماته ومنحوتاته البدائية على جدران الكهوف كان متأثراً بما حوله ليشكل ذلك نبعاً غنياً للالهام الفني معتمداً على وحي بيئته وفي ترجمة خبراته الحية والمؤثرات الخارجية التي يدركها بعينه وعقله وليبني، في الوقت نفسه، منشآته المعمارية فيزينها بالرسوم او المنحوتات على وفق سمات فنية تميزت في مرحلة من اخرى، فهو حين نحت قطعة من الحجر او الخشب او العظام فأنه قد شكلها بأسلوب معين ليخدم غرضاً من اغراضه الاجتماعية وكذلك كان امره حين ابتنى له بيتاً او صنع الاواني الفخارية.

النحت الحضري

لقد كان نشاط النحاتين واضحاً وبخاصة في مدينة الحضر ونجد ذلك من خلال بعض المضامين للفنون النحتية التي اكتسبها من فنون وعقائد بلاد وادي الرافدين، اذ تشكل اعمالهم ارثاً فنياً متميزاً تعود بدايته الى القرن الثاني قبل الميلاد الذي استمر حتى منتصف القرن الثالث للميلاد، ولذلك فقد اظهر النحات الحضري

خلال مرحلة ما قبل التكوين الاولى (القرن الثاني ق.م القرن الاول الميلادي) اهتماماً بمحاكاة طبيعة الجسم البشري ذلك من خلال اتقان التشريح الذي يظهر من خلال التدوير الكامل للجسد وتكور الصدر ونحته بشكل مطابق للطبيعة وكذلك في ابراز العضلات في اعضاء الجسم التي يلتصق بها الثوب، وامتازت خطوطه الخارجية بالليونة والنعومة والانسيابية التي تضفي على التمثال الانوثة في بعض الاحيان، اذ ان طريقة تنفيذ الخطوط والتي تؤلف طيات الملابس تدل على وعي النحات في اظهار تأثير الرياح ذلك من خلال حركة التمثال المتقدمة الى امام وحركة طيات الملابس المندفعة الى الخلف بشكل منسجم مع موقع التمثال ووضعه في اعلى المعبد وعند التدقيق في المشاهدة الفنية للمنحوتات الحضرية نجد المدلول التعبيري واضحاً ويظهر ذلك من خلال الوقفة التعبدية التي نشاهدها في اكثر المنحوتات الحضرية التي تشير الى اشخاص معينين تركوا اسماءهم محفورة باللغة والخط الارامي على تلك المنحوتات التي تبدو فيها العائلة الحاكمة كالملوك والنبلاء والامراء والاميرات ورجال البلاط والمحاربين والتجار والكهنة والالهة ويستدل على اسمائهم من اشكال ملابسهم ومن بعض الاشياء التي يحملونها، وفيما يتركه النحاتون من بصمات ثقافية على منحوتات تلك المدينة من الناحية الفنية، وقد استخلص احد الباحثين ان نحاتي الحضر اظهروا اهتماماً في نحت التماثيل في هذا الدور مقلدين فكر وفن بلاد وادي الرافدين وانهم مبتكرين في اعمال المنحوتات، وقد ارتبط تعدد المنحوتات في الحضر بتعدد اسماء محترفي فن النحت في مجالي العماره وفي صنع المنحوتات الفنية والذي اطلقت عليه لفظة ارامية فقد عبر النحات الحضري في منحوتاته بتعابير مختلفة وفق اختلاف اماكنها وزمانها، وقد مثلت الاشخاص على اختلاف ما تكون من هيئة، فهي نراها بالحجم الطبيعي او اكبر بقليل او اقل وهي غالباً ما تمثل الملوك والسادة والسيدات والكهنة والفرسان والتجار، ولقد اختلفت صيغ العمل النحتي بأختلاف الموضوعات ووظفت بنوعي النحت البارز والمجسم والبارز الاكثر بروزاً الى مرحلة التجسيم النصفي او شبه التجسيم وتنوعت في استخدام المواد فمنها الرخام والمرمر الشمعي ومنها الحجر الكلسي، كما ان النحت الحضري والموضوعات التي تناولته يمكن تقسيمه على اتجاهين حسب مضامينه:

- **الاتجاه الاول ديني**: بما صورته مشاهد الالهة على اختلاف انواعها ومسمياتها شمس ومرن ومرتن وبرمرين واللات اضافة الى الالهه الحارسة المتأثرة بالديانة الاغريقية والالهه الاغريقية مثل اثينا، باكخوس وعلى اختلاف مشاهدها من المنحوتات الادمية المصورة لهرقل وديوناسيس وبوسايدون والحيوانية ذات التأثير نفسه مثل تماثيل النسور والافاعي والكلاب.
- **الاتجاه الثاني الاتجاه الاجتماعي**: اذ مثلت الموضوعات المتداولة في النحت الحضري المدني الفعاليات كافة في المجتمع خاصةً الطبقات التي اسهمت في بناء المعابد واختلاف التعبير عنها في حالها او بصيغة تنفيذها كتماثيل التجار والنبلاء ذات الطابع الشخصي او ذات الوصف العام للمشهد من حيث تكوينه كالمشهد الموسيقي وصور للحيوانات الناقلة للالهة المساعدة لها كالجمال والطيور وما شابه، ومثلت ايضاً تماثيل الفرسان كما ان كثيراً من التماثيل وظفت لاغراض تخدم هدفاً عسكرياً.

معبد مرن الهلنستي.

معبد مشيد وفق الاسلوب الاغريقي او ما يعرف بالهلنستي اطلقت على هذا المعبد تسميات عديدة فقد اشار الى المبنى(اندرية) في مخططه للمعبد الكبير المعلم بالحرف اللاتيني (E) غير ان الباحثين ارتأوا تسميته بالمعبد الهلنستي نسبة الى اسلوب تخطيطه الذي يناظر اساليب التخطيط الهلنستي، وقد كشفت التنقيبات الاثرية في الموقع عدد من الالواح الرخامية منقوشاً عليها كتابات حضرية ثبت عائدية المعبد الى الآله مرن كما في الكتابات المنقوشة على ارضية المعبد، وقد حدد تاريخ المبنى من خلال شكله العام والذي يتناسب مع التصميم الداخلي للبناء حيث الغرفة المقدسة والمقامة على مصطبة مرتفعة والاعمدة الايونية مشيدة عليها والتي يتراوح عددها بـ (24) عمود مدور صغيراً من الطراز الايوني يقوم على حافة المصطبة وتحيط بها (المصطبة) اعمدة اخرى اكبر حجماً تقوم مباشرة على الارضية الواطئة وعددها (25)

عموداً وامام المعبد سلم يرتقي الى سطح المصطبة وتوجد في جدران الغرف من الخارج تسع كوات نحتت جوانبها الثلاثة فيما بعد لتزين بتماثيل الالهه.

معبد السقايا

يقع في صحن المعبد الكبير الى الجنوب من معبد مرن وهو اشبه بمصطبة مستطيلة الشكل ترقى اليه بواسطة ست درجات تقع في مقدمته سمي بمعبد السقايا للاعتقاد انه قد خصص لتقديم مياه الشرب للوافدين الى المدينة.

معبد اللات Maabed of Al- lat

اوضحت التنقيبات التي اجريت عند موقع المبنى الذي عرف بالمعبد المخصص بالالهه اللات كما تشير الى ذلك الكتابات الارامية المنقوشة على احجار صدر الايوان الجنوبي من معبد اللات الوارد ذكرها في النصوص الحضرية، اذ يقع هذا المعبد عند الزاوية الشمالية الغربية من الجدار الفاصل ويبرز منه بمقدار (8) م وهو مشيد على مصطبة ويتألف من ايوان كبير وعى جانبيه يوانان صغيران خلفهما مجموعة من الغرف وتشير الكتابة الارامية الى ان الملك سنطروق الاول (167-190م) قد شيده وزينه بمجموعة من الالواح بالنحت البارز تمثل عدد من الجمال بأوضاع مختلفة ومجموعة من الواح النحت البارز لعازفين على مختلف الالات الموسيقية.

معبد شحيرو

يتحدد موقع المعبد عند الجهة الجنوبية من المعبد الكبير وتحدد عائديته التاريخية الى حدود 80م،

وهو شبيه بالمعابد الاتروسكيه المكونة من منصة ذات طنف بارز ومن طارمة في المقدمة وهي ذات اربع اعمدة، وشبيه ايضاً بمعابد الدفن الرومانية في شمالي افريقيا.

معبد سميا

تواجه واجهة معبد سميا واجهة معبد شحيرو ويرجع تاريخ بناءه قبل عام 166م بسبب وجود راس تراجان فيه، وأوضحت التنقيبات الاثرية التي اجريت في

ذلك الموضع وجود راية تحمل اجراساً فيها عبارة الراية العائدة للاله برمرين يتألف من ايوان كبير على كل جانب منه ايوان صغير يفضي الايوانان الى حجرتين مستطيلتين ويعد مخططه من اقدام النماذج في الحضر بالاسلوب العماري المكون من القلب والجناحين ويعود زمن تأسيسه الى عصر السادة بين 80-155م.

معبد التثليث

يقع الى الجنوب من معبد سميا وقد خصص لعبادة الهه التثليث الحضري (مرن. مرتن، برمرين) حيث وجدت ثلاث منحوتات تمثلهم ويتألف من ايوانان صغيران يؤديان الى غرفتان تؤديان الى الايوان الوسطي، قسمت واجهة المعبد الامامية بواسطة اعمدة دائرية ملتصقة واقواس زينت احجارها بأشكال مختلفة وقد اشارت النقوش الحضرية المدونة على حجارة بناء قوس الايوانين الشمالي والجنوبي الى سنطروق ملك العرب بن نصرو مريا وقد حددت سنوات حكمه بين 167-190م وكتابات اخرى تشير الى نشريهب الذي حكم بين 85 -105م والذي اقامة له نصرو مريا، بصفة ابن لنشريهب واشار نقش اخر الى نصرو مريا بلقب زعيم القوم والكاهن الاكبر وهو ابن لنشريهب.

التنوير Enlightenment. :

اتجاه فلسفي اجتماعي، حاول ممثلوه أن يصححوا نقائض المجتمع القائم، وأن يغيروا أخلاقياته وأساليبه وسياسته وأسلوبه في الحياة، بنشر آراء في الخير والعدالة والمعرفة العلمية، ويكمن في أساس التنوير الزعم المثالي بأن الوعي يلعب الدور الحاسم في تطور المجتمع والرغبة في نسبة الخطايا الاجتماعية إلى جهل الناس وافتقادهم إلى ثقتهم بطبيعتهم، ولم يكن مفكروا التنوير يضعون في اعتبارهم الدلالة الحاسمة للشروط الاقتصادية للتطور، ومن ثم لا يستطيعون كشف القوانين الموضوعية للمجتمع، وكان مفكروا التنوير يوجهون مواعظهم إلى جميع طبقات ومصاف المجتمع، ولكنهم كانوا يوجهونها في الأساس إلى أولئك الممسكين بالسلطة، وكان التنوير ينتشر في فترة الإعداد للثورات البورجوازية، وكان من مفكري التنوير ((فولتير، روسو،

مونتسكيو، هيردر، ليسنج ، شيلر ، غوتة))، وقد ساعد نشاطهم بقدر كبير على التغلب على نفوذ الإيديولوجية الكنسية والإقطاعية ومناهج التفكير المدرسية (السكولائية) مارس التنوير تأثيراً كبيراً على تكوين النظرة العامة الاجتماعية للقرن الثامن عشر) و الأفكار الرئيسية للتوير ظهرت في القرن الثامن عشر، والذي مثّل روح العصر الحديث في أوربا، والتوير طالب الإنسان بأن تكون له العزيمة الكافية لاستخدام عقله بنفسه، وأفكار التوير هي:

(أ) إيمان الروح أو العقل بقدرته على التحرر من كل ما ورثه من عبودية.

(ب) الأمل الوطيد في التقدم المستمر نحو حرية الإنسانية وكرامتها وسعادتها، الشعور الواضح بمسؤولية الإنسان إزاء تقرير مصيره تقريراً إرادياً مختاراً، الشجاعة في إخضاع كل الاراء والمذاهب الموروثة لامتحان العقل وحكمه، وتشكيل الدولة والمجتمع والاقتصاد والقانون والدين والتربية بشكل جديد تبعاً لمبادئ وأسس قوية وجديدة.

(ج) الإيمان بتضامن مصالح الإنسانية بأسرها، وزيادة الإخاء بين الناس جميعاً.

الفكر الإسلامي:

لقد عبّر عن قيم جمالية تمثلت بالأشكال المجردة، فالفسلفة الإسلامية ليست امتداداً للفلسفة اليونانية بل هي انتاج اصيل جاء من فكر العرب المسلمين وتأصلت فيهم الابعاد والقيم الاسلامية التي استمدوها من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وتميزت الخصائص الجمالية للفن العربي الإسلامي او لفن التصوير الإسلامي بما يأتي:

- اهمال المنظور والضوء والظل، حيث استخدم الفنان رسم الموضوعات، ليس هذا عن جهل بخصائص الرسم وبالتشريح للكائنات بل هو رغبة الفنان في رسم الشكل المرئي متخطياً الزمان والمكان.
- الابتعاد عن محاكاة الطبيعة واضفاء السحنة (الهيأة) العامة للانسان فهو بذلك يعبر عن المحتوى العام للشكل (المدلول) ولا يقصد الشخص او الشكل بذاته.

- استخدام الحيوانات الأسطورية والخرافية مستعيناً بخياله الخصب لإهتمامه بالرمزية.

- الهروب من الفراغ وذلك بإتجاه الفنان الى زخرفة السطوح بإسلوب متوازن.

ومن بين الفلاسفة المسلمين الذين كانت لهم آراؤهم الجمالية المؤثرة (**الكندي**) الذي يرى ان الجمال هو الجمال الخالص بذاته، ويعتقد ان السعي لأظهار الجمال يتطلب نوعاً من الجهد، وصولاً الى الحدس، ولكي نكون مبدعين يجب ان نكون حدسيين، لان الحدس هو خيال، وهو هبة إلهية والحدس جزء من الروح وهو خيال وطاقة داخلية، اما (**ابن سينا**) فقد اعتقد ان المعرفة بالجمال تكون من العقل الفعال وان المعقولات تفيض منه، واليه تنتهي صور الماهيات، والفن عنده وسيلة لمعرفة الحياة، اذ ان (ابن سينا) وفق بين الفلسفة والطروحات الصوفية، وهذا الجانب من الطروحات له صدى قوي في الابعاد الفكرية الجمالية، بأعتباره يدخل الى أغوار الذات الحالمة والمتخيلة، حيث نرى ان الفنان السريالي اعتمد مثل هذه الطروحات وكان حالماً في كل اعماله للبحث عن الحقيقة التي يعتقد انها موجودة في اللاوعي، ويحاول الابتعاد عن العالم المادي ويعتبره عالماً مزيفاً ولم يعنَ الفنان المسلم بفني الرسم والنحت مثل عنايته بالفنون الأخرى لاقتران ذلك بالتحريم تارة وخشية مضاهاته لله في خلقه والابتعاد عن التجسيم والتجسيد مما دفع الفنان المسلم إلى الاهتمام بفنون الزخرفة النباتية والهندسية والكتابية فضلاً عن عنايته بفنون المعنى مثل فنون الشعر والأمثال والمقامات وعنايتهم بفنون الموسيقى والأدب عموماً، وتمتاز فنون الزخارف بكونها فنون تأملية.. فالوحدات الزخرفية تعد سلسلة مترابطة محكمة تدعم حلقاتها بعضها الآخر وتقويها لتحقيق فكرة جوهرية للحقيقة، غير المرئية إلا لعين العقل وان تصويرها يتجاوز الصور الجزئية المحسوسة إلى معانيها العقلية، ذلك أن الفنون الإسلامية تظل فنوناً تأملية بشكل عام ووفق توجيهات العقيدة الإسلامية، كما ابتعد الفنان المسلم عن المعالجات الحسية الأكاديمية معتمداً رؤية جمالية تستند إلى المرجعيات التي تم التنويه عنها، وبذلك تمكن الفن الإسلامي من تحقيق مبدأين أساسيين فإضافة إلى كونه فناً روحياً يهدف إلى الارتقاء بالنفس عالياً والى دفع الإنسان للتفكير الدائم بعظمة الخالق المبدع وقدرته، و(الفن الإسلامي) أيضاً

فن مادي قادر على تأدية وظيفته الحياتية في المجتمع حيث كان شديد الصلة بحياة الناس اليومية حتى شكل جزءاً أساسياً منها، وإن الفن الإسلامي لم يكن يبحث في البعد الثالث (تجسيد العمق) ولكنه بحث في عمق آخر هو العمق الوجداني أو الروحي، والتعبير عن العالم المرئي وتفسيره بأشكال رمزية مجردة، من خلال محاولة الفنان إيجاد عالم جديد يختلف ويتناقض مع الظواهر الحسية والابتعاد عن المحاكاة التي يجد أنها لا تؤسس قيمة العمل الفني، لذا لجأ الفنان المسلم إلى التعبير عن رؤيته للعالم والإنسان وإلى استخدام صيغ هندسية تجريدية اكتسبها من الفكر الإسلامي كونها مؤثرات أعطته سمته المميزة وجماليته التي تعتمد على وسائل تنظيمية أساسية في ترتيب عناصره وهي التناسق والتكرار والتوازن والتناغم والتي تجمع أجزاء العمل الفني من اجل الوصول إلى بناء زخرفي يحقق المعنى الباطن الذي يريد الفنان تحقيقه، وتتسم هذه الرؤية بما هو شمولي وإنساني، بل تنشد المطلق ممثلاً بالحقيقة الإلهية، مما دفع الفنان إلى عدم معالجة نتاجاته الفنية معالجة تعتمد المحاكاة الطبيعية مبتعداً عن التجسيد والمنظور، والفنان المسلم عندما ينتج أشكالاً تحمل صور كائنات حية يرسمها بطريقة تجريدية تجعلها متقاربة في الحجم والأهمية وبنفس العناية والدقة في التنفيذ لإيمانه بأن لها نفس في الوجود، وهي على كثرتها وتنوعها تجسد قدرة خالقها الواحد، فالاهتمام بالكثرة والتنوع ضمن الوحدة، انعكاس لفكرة الوجود في الفكر الإسلامي، فالموجودات كثيرة وهي تحصل على وجودها من فيض جوهر الله فيحصل كل موجود على قسطه الذي له من الوجود فمعالجاته في تركيب الكائنات انعكاس لقدرة إلهية تتمثل في شواهد اعجازية متعددة، وان رؤية الفنان المسلم رؤية روحية حدسية ذات صبغة صوفية ، وان تخلي الفنان المسلم عن التشبيه، والغاءه للصفات المادية للشيء، انما اراد تصعيد الحسيات والتسامي بها من الجزئي الى الكلي، حول هذا الموضوع يرى (بابا دوبولو) "ان اشتغال المسلم على مبدأ الاستحالة في الرسم من خلال التركيز على التسطيح والغاء الظلال والمنظور التقليدي، اثبت لاواقعية الاشكال الحسية، او بمعنى أخر نفيها لوجودها الطبيعي، وجعلها اقرب الى الماهيات منها الى الحسيات"، كما ان الفنان المسلم في اشتغاله على التراكيب الهندسية ذات الايقاع الرياضي في الزخرفة والخط العربي

الاسلامي والمنمنمات استخدم ما يشبه طريقة الاتصال المثلى بين رؤيته الارضية وهدفه المتجسد في عالم الغيب والشهادة.

العصور الوسطى :

تسمى الحقبة الممتدة من (القرن السادس إلى القرن الثالث عشر الميلاديين) بالقرون الوسطى أو الفترة المظلمة، ذلك أن الرجعيّة الدينية التي سيطرت على تلك الحقبة كانت تقف سداً في وجه كل تقدم فكري وعلمي فكان همها نشر العقائد الدينية واتهام كل من ينتقدها أو يقاوم توجهاتها بالكفر والزندقة، ولقد كان مفكروا القرون الوسطى يرون أن الحقائق لا تبنى على التجارب بل تكشف بالنصوص المقدسة فلم يكن سعيهم ينصب على استكشاف الطبيعة بل تفسيرها لاهوتياً فكانت العصور الوسطى تعيش طابعاً مزدوجاً، فهي حقبة تبدأ من البداية في كل شيء من الحقب القديمة لكنها في الوقت ذاته امتدادها المباشر، ولقد اصطبغت فكرة الجمال في العصور الوسطى بصبغة لاهوتية، حيث أن اللامرئي وهو الجمال العلوي المثالي أكثر حقيقة من المرئي وهو الجمال الدنيوي، وحيث اللاهوت لغة الحياة التي احتضنت طموحات الإنسان العلمية والعاطفية والفكرية، فقدم الفنان المسيحي صورة للجميل في شكل تتقدم فيه الفكرة والمعنى على الصورة الموضوعية، وفي العصور الوسطى ظهر الفن المسيحي اذ تظهر العذراء والسيد المسيح محل الاشكال والتماثيل العاريه كمثل اعلى للجميل، والفن المسيحي حين دعى للمضمون فأنه لم يهمل الشكل حيث اجيز الفنان الاهتمام بالمظاهر الشكلية البراقة من خطوط والوان وزخرفة وتزيين لهدف اسمى هو اعتبار الحواس منفذ الروح للاستغراق الداخلي فما هو مريح للبصر مريح للروح التي تهفو الى الخلاص فالرؤية الجمالية للفن المسيحي متعة بصرية روحية يذوب فيها الجسد والمادة لتنطلق الروح حرة لتأمل الجمال المطلق.

ابيقور Epicure (341—270 ق. م):

فيلسوف اغريقي اهتم بعلم الطبيعة وعلم النفس والفلسفة من زاوية اخلاقية، فحتى اهتمامه بالطبيعة كان خاضعاً لهدفه الاخلاقي وهو الوصول الى نظرية في الحياة تضمن راحة البال والايمان الثابت، وقد طبق نظريته الذرية في علم الطبيعة على الروح البشرية، فالروح بالنسبة له جسم مادي يتكون في

جزئيات تنتشر في تركيب الجسم كله وهي تنقل الى الجسم الاحساسات المختلفة، وعندما يموت الجسم ولا يعود قادراً على احتوائها فأنها تتفوق، وصور العالم الخارجي تنتقل الى الروح على هيئة ذرات تنطلق من الاشياء الكائنة في العالم وتتخلل الحواس وتخلق الاحساس، والاحساس هو منبع المعرفة، وكل المدركات الحسية صحيحة، اذ ساد الحقبة الزمنية بين "ازدهار الفكر في الحقبة الاغريقية وبزوغ الحضارة الاسلامية" نوع من الركود الفكري والحضاري، وخاصة المتعلق بفلسفة الجمال، اذ لم تظهر فلسفة موازية لفلسفة الأوائل (الاغريقية) من حيث القوة والاتساع والشمول، بل ظهرت الفلسفة الهيلينية وكان من فلاسفتها "ابيقوم وزينون"، وكانت ابحاثهم ذات منحى فردي في بحثهم في مسائل علم الجمال وهي اقل شأناً عما كانت عليه في الفترة الكلاسيكية، وبقيت افكارهم واجتهاداتهم ومفاهيمهم الجمالية لا تخرج عن نطاق تلك الافكار التي انتقلت اليهم من (افلاطون) (ارسطو) وربما اقتصر الأمر على احد الفلاسفة الذي أنشأ الافلاطونية الجديدة في الاسكندرية وهو الفيلسوف(افلوطين).

نظرية الفريد أدلر (1870-1937) Alfred Adler theory

إن نظرية النفس الفردي هي اتجاه يقوم على دراسة الفرد في الإطار الاجتماعي وليس بمعزل عنه كما يهتم بالكشف عن اتجاهاته في علاقاته بالآخرين وبالأشياء الأخرى المحيطة به في بيئته وتتجه هذا النظرية الى اعتبار الفرد وحدة لاتتجزأ، ولقد أعاد (أدلر) النظر في نظريات (فرويد) حول المشروطية البيولوجية للنفس البشرية، ليصوغ نظرية علم النفس الفردي، الطامحة الى دراسة شاملة للإنسان ككائن اجتماعي يتحدد تطوره النفسي بالوسط الاجتماعي، اذ ان مفهوم الذات لدى (أدلر) هي منظومة شخصية تمنح سمة الانسان وأفعاله في المجتمع وهي نتاج خبرات ومحصلة معلوماته من خلال الذات وما تحتويه من خبرات واعية لسلوكه، إذن هي نتاج تأثيرات أجتماعية تتفوق على النشاط البايلوجي والعضوي للجسم وكل ما تمت لتلك الأنشطة هي فطرية وان الشخصية وتعدد أنماطها وسلوكها من مرحلة الطفولة وصولاً الى المراهقة ونهايتها بالنضج ذات هدف لايمكن فصله عن مجتمعه، فالإنسان له القدرة

على السعي وراء تحقيق طموحاته وقدراته بالإبداع التي تكمن في داخل الفرد وللذات الإنسانية انماط مختلفة في تحقيق وخلق قدراته الجسمية والعقلية وتختلف هذه الأنماط والقدرات من فرد الى آخر بالسعي لتحقيق هذه القدرات كونها صعبة أو سهلة لتحقيق وخلق ذوات متعددة للأنسان لكي يستطيع التفاعل معها ؛ كما أكد (أدلر) على ما أسماه (الذات الخلاقة) وأن الانسان بموجب هذه النظرية يصنع شخصيته بنفسه من تفاعل المادة الوراثية مع الخبرات، ويرى (أدلر)(ADLER) أن الإبداع ينتج من شعور بالنقص وخاصة النقص العضوي، مما يدفع المبدع الى أن يواجه بشجاعة هذا الشعور عن طريق التعويض وهذا ما يميز المبدع أو العبقري عن العصابي الذي يتخذ من هذا النقص ذريعة لعدم الجد، ويضخم ما كان يمكن أن يقوم به لو لم يلحق به ما أصابه، الشعور بالنقص أو القصور يحفز الإنسان في نظر نفسه ويزيد شعوره بعدم الأمن، لكن هذا الشعور بعينه هو الذي يدفع الشخص إلى مستويات عالية من الأداء في بعض الميادين، وإن الشخص المبدع هو "الإنسان الذي يكون قد استعاد قوته من بعض الوجوه في استخدام وظائف ما قبل شعوره بكفاءة أكبر مما يصدق القول عند الآخرين الذين يكونون موهوبين من حيث امكاناتهم بصورة مكافئة له"، وأكد آدلر(Adler) على تأثير القوى الاجتماعية أكثر من القوى البيولوجية ويشير إلى أن أسلوب الحياة هو نمط الشخصية المميز للفرد الذي يتشكل في نهاية الطفولة المبكرة، ويفترض(آدلر) أن الفرد لديه هدف في الحياة هو على وجه التحديد الوصول للكمال، ويعتقد(آدلر) أن الناس يندفعون أساساً بدافع الإحساس بالتفوق والذي يتضمن الكفاح من أجل تعويض النقص، إذا ما أسند وشجع بعضهم البعض، فهم مرتبطون فيما بينهم، ومن خلال تعرضه للعلاقات الاجتماعية يتم تطبيع الفرد ليعيش شاعراً بذاته قادراً على تخطي الصعاب ومن ثم يتسم سلوكه بالقصدية، وأعتبر(آدلر) أن الشعور الاجتماعي مؤشر للشخصية السوية ويرمز الشعور الاجتماعي إلى الشعور بالتوحد مع كل البشر، وصاحب الشخصية غير السوية بالنسبة لـ(آدلر) هو الذي يكرس كل طاقته للحصول على القوة ليخلص نفسه من مشاعر النقص ويدفع هذا التعويض الشخص إلى التنافس مع الآخرين بدلاً من سعيه للحصول على تعاونهم معه ومحبتهم إياه.

فرانسيس غالتون Francis Galeton:

هو أول من قام بدراسة منهجية في موضوع الابداع وأبدى اهتماماً بدراسة التفكير الابداعي في عام1883، ويعد (فرانسيس غالتون1911-1822) عالم انجليزي رياضي في العصر الفيكتوري، منح في عام 1909 لقب الفارس، ويعد ابن عم (تشارلز داروين)، اذ أصبح مشهوراً بفضل أبحاثه في علم الأرصاد الجوية والوراثة وعلم الإنسان، أمضى خمس سنوات في السودان وناميبيا في دراسة عن سكان تلك المناطق، ووضع(غالتون) نظريات مهمة في علم الأرصاد الجوية، ونشر خرائط الطقس وقدّم فكرة الإعصار المعاكس، وأدت دراسته عن البصمات إلى استخدامها في التعرف على الهوية، وقد زعم (غالتون) أن النبات والحيوان يتنوعان حسب أنماط معينة، واستنبط طرقاً إحصائية جديده وطبقّها في دراسة الوراثة، وكان أول من أطلق اسم Eugenics الإنجليزي على علم تحسين النسل، اذ دعا (غالتون) إلى التحسين المنظم للجنس البشري بأختيار من سماهم بالوالدين المتفوقين، وترك في وصيته بعض المال لتأسيس قسم تحسين النسل في جامعة لندن، وفي عام 1886م قام العالم (فرنسيس غالتون) بتقسيم البصمات إلى أربعة أنواع هي:

1. تفرع خط إلى فرعين أو أكثر.
2. انتهاء خط بأتجاه أعلى وأسفل.
3. وجود جزيرة أو نقطة.
4. وجود حلقة .

وتسمى هذه بتفصيلات (غالتون) كما وضع العالم (فرنسيس غالتون F. Galeton) كتابه الخالد (بصمات الأصابع) الذى يعتبر مرجعاً أساسياً فى علم البصمات واعتمدته الحكومة البريطانية بعد ذلك فى عام 1901 بعد أن عدله العالم (إدوار هنرى)، وفى نفس الوقت كان العالم (جوان مينوسيتش) يقوم بنفس الجهود فى الأرجنتين ووصل إلى نتائج متشابهة وإن كان البعض يفضلون طريقته، واعتمدت الأرجنتين (كأول دولة في العالم) نظام علم البصمات كشاهد يقيني لكشف شخصية الإنسان فى عام 1891 ميلادي، وقد حصر

(غالتون) أمر التعرف على بصمة الأصابع في نظام معين يقضي على أن لكل بصمة 12 ميزة خاصة، ومن الطريف أن من بين المليون الأول من البصمات التي حصلت عليها شرطة لندن لم يعثر على بصمتين متشابهتين في أكثر من سبع مميزات من بين المميزات الـ (الأثنى عشر) ولابد أن توجد في كل بصمة أنواع من المميزات بأعداد متفاوتة وقد يتجاوز عددها في بصمة الإصبع الواحدة الخمسين، وقد يصل إلى المائة وربما وجدنا في مساحة صغيرة من الجزء الوسطي للإصبع أكثر من عشر، ولكي نقرر أن البصمتين تعودان لشخص واحد يجب أن تتفقا في الشكل (أقواس، منحدرات) وفي شكل الزاوية والمركز، وفي السعة، وفي وجود أي آثار لجروح أو ندبات، وفي الصفات الفرعية للخطوط المكونة للبصمة من حيث بداية هذه الخطوط وانتهاؤها وانحرافها وتفرعها أو إندغامها في خط آخر، أو تكون جزر في طريق الخط، ويكتفي غالباً بوجود أثنى عشرة نقطة اتفاق للقول بأن البصمتين متماثلتين وإن كان الحصول على عدد أكبر من نقاط الاتفاق ممكناً في أكثر الأحيان.

كلفن تايلور Calvin Taylor:

هو اول من اكد في عام 1964 فاعلية الانتاج الابتكاري بوصفه محكاً او مؤشراً للابتكار، وكان قد اوجد في عام 1959 ومن خلال بحوثه خمسة مستويات للابتكارية واقترح (كالفن تايلور) خمسة مستويات للإبداع وصل اليها بعد تحليله لحوالي مائة تعريف من تعريفات الابداع وهذه المستويات الخمسة هي:1- التعبيري، 2- الانتاجي، 3- الاختراعي ،4 – التجديدي او الابتداعي، 5- الانبثاقي او البزوغي: وهو أرفع صورة من صور الابداع، ويتضمن تصور مبدأ جديد تماماً في أكثر المستويات واعلاها تجريداً اذ ان مستويات القدرات الإبداعية التي توصّل إليها الباحث (كالفن تايلور) قادَت مؤتمرات جامعة يوتا لدراسة الإبداع، وقد صنفت مستويات الإبداع

- **الإبداع التعبيري.**
- **الإبداع الإنتاجي.**
- **الإبداع الاختراعي.**

•**الإبداع التجديدي.**

•**الإبداع الانبثاقي.**

- **الإبداع التعبيري:** ويبدو أن ما يميز النابغين في هذا المستوى من الإبداع هو صفة التلقائية وصفة الحرية أو المستوى المستقل، وغالباً ما يكون هذا المستوى أو النوع في مجال الأدب والفن والثقافة.

- **الإبداع الإنتاجي:** وهو ناتج لنمو المستوى التعبيري والمهارات، فيؤدي إلى إنتاج أعمالٍ كاملة بأساليب متطورة غير مكررة، و لاينبغي أن يكون الإنتاج مستوحى من عمل الآخرين، وغالباً ما يكون هذا المستوى أو النوع من الإبداع في مجال تقديم منتجاتٍ كاملة على مختلف أنواعها وأشكالها.

- **الإبداع الاختراعي:** وهذا المستوى من الإبداع يتطلب مرونةً في إدراك علاقات جديدة غير مألوفة بينَ أجزاء منفصلة موجودة من قبل، ومحاولة ربط أكثر من مجال للعلم مع بعض أو دمج معلومات قد تبدو غير مرتبطة حتى يمكن الحصول على شيءٍ جديد عن طريق هذا الدمج، وهذه العملية الذهنية تسمى " التركيب " Synthesis كما هو الحال في اختراع آلة أو أساليب تشغيلية جديدة، أو كمحاولة المدير ربط فكره الإداري مع الفكر الرياضي من اجل تقديم نموذج رياضي معيَّن يمكن أن يستخدم لرقابة الإنتاج أو تحسينه في أحد الأقسام.

- **الابداع التجديدي:** ويتطلب هذا المستوى من الإبداع قدرةً قوية على التصوُّر التجريدي للأشياء مما ييسر للمبدع تحسينها و تعديلها ، ويقوم المبدع عند هذا المستوى بتقديم اختراعٍ جديد يتمثل في منتج جديد أو نظريةجديدة... ويلاحظ أن معظم الاختراعات الجديدة الكبيرة تمثل اختلافاً جذرياً عن الأفكار و النظريات السائدة عند تقديم مثل هذه الاختراعات، وتسمى هذه العملية"التجديد" Innovation

- **الإبداع الانبثاقي:** هو أرفعُ صورةٍ من صور الإبداع ويتضمن تصور مبدأ جديدٍ تماماً في أكثر المستويات وأعلاها تجريداً، من مثل إيجاد وإبداع آفاقٍ جديدة لم يسبق المبدع إليها أحد.

أرنست كاسيرر Ernst Cassirer 1874 – 1945 م:

يرى أن الفن هو تفسير للواقع، تفسير بالحدس لا بالافكار، بالصور الحسية لا بالفكر، والحدس عنده هو كشف حقيقي أصيل، فالفنان مستكشف لصور الطبيعة مثلما ان العالم مستكشف لحقائق وقوانين الطبيعة، و(كاسيرر) رفض الرأي القائل بأن " كل مهمة الفنان هي التعبير عن عاطفته"، كما قال بها) روبين كولنجود)، كما يأتي التسليم معه" أن كل عبارة أو حركة يقوم بها الانسان هي في حد ذاتها عمل فني"، وحجة)كاسيرر(في هذا الرفض أن الانتاج الفني يستلزم بالضرورة عملية تركيبية، فليس في استطاعتنا أن ندخل في عداد الاعمال الفنية شتى الاستجابات الغريزية واللاإرادية التي يقوم بها الانسان لان مثل هذه الارجاع لا تنطوي على أية تلقائية حقيقية، وان (كاسيرر) أشار إلى إن رأي الشعراء الغنائيين يمتلكون عواطف عميقة، وأن المشاعر القوية أذا لم يرزق بها الفنان فأنه لايستطيع أن ينتج فناً أصيلاً، ألا ان هذا لا يكون مدعاة لان ننتج على حد قول (كاسيرر)، ويرى (كاسيرر) إن الإنسان يشكل رمزه الخاص لنفسه، فيكون الرمز حصيلة الذات والوجدان وعن طريق ما تجود به الذات من تخيل وصور ذهنية، يتميز الرمز بالتفرد والعزوف عن الارتباط بالعالم الموضوعي ومعطياته الحسية، وبهذا يقول: " ليس هناك مرئي موضوعي، وأن الشكل واللون يدركان حسب المزاج الشخصي للفنان حتى عند أشد أنصار الطبيعة "، فيحيلنا (كاسيرر) إلى عالم من الصور الخالصة وما يرافقها من بنائية مفترضة من الأشكال المجرد المطلقة، وقد أفادت (سوزان لانجر) في العديد من الحدوس المتناثرة، التي طبقتها بدقة على الفن في ضوء فلسفة (كاسيرر1874-1945م) في الأشكال الرمزية، الذي تبنى فيها فلسفة (كانت) في الشكل وتطويرها إلى فينومينولوجيا للثقافة، مستثمراً لهذا الغرض العلم المتراكم من أبحاث قرن كامل في أصول اللغة والأسطورة، إن ما أنجزه الإنسان عبر مسلكه التاريخي هو (موضعة ذاته)، حدس ذاته عبر الشكل النظري والجمالي والأخلاقي الذي أعطاه لوجوده، إن هذا ظاهر حتى في أولى تلقينات الكلام البشري بالذات، بمعنى الاشتغال على ثقافة الرمز وطبيعته واختلافاته طبقاً لطبيعة المجتمعات التي تدين له، وبهذا يتحول الرمز إلى نظام ثقافي ضمن اتجاهاته المتعددة كأن يكون

واقعي أو مجرد وبما يتصل بعلم العلامات (السيمياء) وانفتاحه على المرجع والمتلقي معاً، كل هذا نظر إليه (كاسيرر) بوصفه طريقاً لموضعة الذات، أي اتحادها وتماهيها مع الموضوع لخلق وحدة متكاملة.

أوجين فيرون Eugen Veron-:

رأى أن) التعبير يعد خاصية للفن، ولانحكم على الفن بواسطة قدرته على بث البهجة والسرور، بل بقدرته على التعبير، والقول بأن الفن رمز وبأمكانه أن يطور التكامل الفني، الاسلوب الفني، فالتكامل يقتضي أن يعبر إنسان ما عما لديه من أنفعال، وليس ما يجب أن يشعر به هذا الإنسان، أو الذي يرغب في الحصول عليه، والأسلوب هو السبيل الذي على أساسه يحدد الإنسان الطريقة التي يقدم بها تعبيره عن الانفعال، وأكد (فيرون) على أن الفن (لا يحاكي)، بل (يعبّر)، لا يقع في أسر هذه الحيادية الباردة (المحاكاة) بل هو فن مفعم بالمشاعر والانفعالات وهو التعبير الجمالي عنها، والجدير بالذكر أن) فيرون (قد ميز بين التعبير والمحاكاة، بأن المحاكاة تقوم على أساس أصل ينظر اليه الفنان، ورأى أن التعبير إنما يكون عن المشاعر والانفعالات، التي يقع بها الفنان تحت تأثير الأنفعال الجمالي، فلا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للعمل، سواء كان ذلك النسخ يتصل بالطبيعة أو من مخزون أفكاره، بل يعيش فترة حمل معقدة، يحدث فيها التعديل للمادة حتى يصير الانفعال جمالياً.

جون هوسبرس - J.Hospers:

لقد أشار الى أن معظم تفسيرات العملية التعبيرية تؤكد على التشوش والغموض، حين تبدأ العملية في ذهن الفنان وتدريجياً يتم إحلالها بالوضوح كما يبدأ التأمل، ويستشهد بنص (كولنجود) بقوله: " عندما يقول أن أنساناً ما قد عبر عن أنفعال، فأنه ما قيل عنه يعني ما يأتي: أنه على وعي بأن لديه انفعالاً، الا أنه لا يعي ماهية هذا الانفعال، وكل ما يعيه هو حدوث قلق او اضطراب يشعر به وهو يتردد بين جوانبه، الا ان الجهل حقيقته، وعندما يكون في هذه الحالة، فإن كل ما يستطيع قوله عن انفعاله هو: إنني أشعر... ولا أعرف ما أشعر به ومن حالة العجز هذه أو الضيق يفرج عن نفسه بأن يفعل شيئاً نسميه التعبير عن ذاته "، وإذا كان) هوسبرس (قد رأى

أن معظم تفسيرات العملية التعبيرية يكتنفها الغموض فأن) صمويل الكسندر1859 – 1938 م)، أظهر توافقاً مع) هوسبرس (بالمعنى عندما قال " عمل الفن لا يصدر عن خبرة خيالية مكتملة يجيء العمل الفني فيكون بمثابة صورة مقابلة لها، وانما هو يصدر عن استثارة انفعالية تدور حول الموضوع. فقصيدة الشاعر إنما تعتصر منه تحت تأثير الموضوع الذي يستثيره ".

صموئيل الكسندر Samuel Alexander:

هو أسترالي المولد – ثار على تقاليد الفلسفة المثالية التي كانت شائعة في تلك الفترة، لكنه صار فيما بعد واحداً من أشهر أعلام الميتافيزيقيا الواقعية في عصره، وقد لبث لعدة أعوام أستاذاً للفلسفة بجامعة مانشستر، ويعد (ألكسندر) فيلسوف بريطاني، ولد ونشأ في سيدني بأسترالية، وحاز الإجازة الجامعية من ملبورن، وأتاحت له منحة دراسية السفر إلى أكسفورد في بريطانية لدراسة الرياضيات والفلسفة، وتعمق فيما بعد في دراسة علم النفس وعلم الأحياء، وعين أخيراً في كرسي الفلسفة في جامعة فكتورية بمانشستر حيث درّس منذ عام 1893 حتى 1924، وتوفي في مانشستر، فرغم أهمية الأنفعال للتعبير الفني، الا آن(صموئيل الكسندر(يرى أنه ليس المصدر الوحيد للمعنى في الفن، فذات الفنان لا تغرق في الحالة الانفعالية، بل أنها تعمل مستفيدة من كل خبرة، ويفصل الفن عن العقل والسلوك أنه يقوم بعمله في مواد طبيعية، ويملؤها بالمعنى، وهذا المعنى يمكن أن يشتق من الأنفعال أو من أي مصدر آخر، ويقول (الكسندر) ان إدراكي للأشياء القائمة في المكان الطبيعي يكون دائماً إدراكاً لأشياء قائمة " هناك"، ولا تستخدم كلمة " هناك " الا اذا كانت بالقياس الى كلمة " هنا"، وكلمة هنا تعبر عن المكان العقلي او المكان الذي يحتله عقلنا، اما اذا اردت ان اعرف المكان العقلي او (المكان الذي يحتله عقلي)، فالإجابة يسيرة لان عقلي في مكان ما من جسدي او من رأسي، ورأسي او مخي جزء من جسمي، وجسمي جزء من المكان الخارجي العام.

غوته Geothe (1749 – 1832):

هـو فيلسـوف المـاني، يعـد أعظـم المستشـرقين في العـالم والـذي أدهشـته الحضارات العربية وأثر به كثيراً الدين الإسلامي بعظمة قيمه وسمو تعاليمه ولقد سـاهم (غوتـه) في التقـارب الحضـاري العربـي الألمـاني وشـجع العديـد مـن العلمـاء والمثقفين الألمان على دراسـة الحضارات العربيـة القديمـة والـدين الإسـلامي، لـه في الشعر الديوان العربي والشرقي، وفي المسرح فاوست، وفي الرواية فلهلم مـا يستر، وفي السيرة الذاتية الشعر والحقيقـة، اشـار الى عمليـة التعبير الفني بأنهـا تنتمـي الى أعمق طبقـات الشخصية " وهـو تسـجيل مرئـي للعملية الجاريـة في النفس بـين الـروح والمادة وهو يخبرنا لأي عمق قادرة الروح على إعادة تشكيل المادة، من أجل تطمـين حاجاتهـا في الانفتـاح والتعبير وعكـف علـى تعلـم اللغـات وسـاعده والـده في ذلـك فدرس كـل مـن اللاتينيـة، اليونانيـة، الإيطاليـة، الفرنسـية، الإنجليزية والعبرية، كما سعى)غوته(نحو التعرف على ثقافات أخرى فتعمـق في الأدب الشـرقي فـأطلع على الأدب الصيني والفارسـي والعربـي، بالإضـافة لتعمقـه في الفكـر الإسـلامي، ولم يكتف)غوته(في مجمل إطلاعه على الثقافة العربية وعلى الشعر العربي فقـط بل أطلع على كتب النحو والصرف متلهفاً وساعياً نحو المعرفة، كـل هـذه الأمـور أهلته لأن يكـون شـاعراً متمكـن واسـع الثقافـة مطلـع علـى العديـد مـن العلـوم، اذ كـان (غوته) يميل في اتجاهه الأدبي إلى منـهج "العاصفة والتيـار" وكـان هـذا هـو التيـار السـائد في هـذا العصـر والـذي وقـف في مواجهـة تيـار أخـر عـرف بـ "عصـر التنـوير" أو عصـر الـدليل المـادي، هـذا التيـار الـذي كـان يعمـل العقـل في كـل النواحي، ولا يؤمن بوجـود أي شـيء إلا إذا كـان هنـاك دليـل مـادي علـى وجـوده، بينما كان منهج العاصفة والتيار منهج متجدد مفعم بروح الشباب رافضاً وضع أي قيود على المشاعر والأحاسيس، مؤمناً بحرية التعبير، ثم ما لبث (غوته) في مرحلة أخـرى مـن حياتـه أن تحـول إلى "الكلاسـيكية" والـتي تسـير علـى نهـج الحضـارة الرومانيـة اليونانيـة القديمة، ويعد (غوته) أحد أشهر أدباء ألمانيـا المتميـزين، والـذي ترك إرثاً أدبياً وثقافياً ضخماً للمكتبة الألمانيـة والعالمية، وكـان لـه بـالغ الأثـر في الحيـاة الشـعرية والأدبيـة والفلسـفية، ومـازال التـاريخ الأدبـي يتـذكره بأعمالـه الخالدة التي مازالت أرفف المكتبات في العالم تقتنيها كواحدة من ثرواتها، وقـد

تنوع أدب (غوته)ما بين الرواية والكتابة المسرحية والشعر وأبدع في كل منهم، واهتم بالثقافة والأدب الشرقي واطلع على العديد من الكتب فكان واسع الأفق مقبلاً على العلم، متعمقاً في دراساته، ونظراً للمكانة الأدبية التي مثلها (غوته) تم إطلاق اسمه على أشهر معهد لنشر الثقافة الألمانية في شتى أنحاء العالم وهو "معهد غوته" والذي يعد المركز الثقافي الوحيد لجمهورية ألمانيا الاتحادية الذي يمتد نشاطه على مستوى العالم، كما نحتت له عدد من التماثيل.

غوستاف كوربيه Gustave courbet (1819- 1877 م):

انه شخصية فردية وقف بوجه الرومانتيكية في أواسط القرن الثامن عشر وأنضم الى صفوف المتمردين على الاكاديمية ابدى ولعاً بدروس الرسم في الطبيعة وسط الحقول مقدماً الريفيين والشغيلة على الآلهة والطبقة الارستقراطية، غير أن لوحات (كوربيه) أثارت عاصفة من النقد رغم أن أعماله لا تختلف كثيراً من حيث صياغتها عن أسلوب الرومانتيكين الذين صوروا أحداثاً درامية لامعة، كما كان يفعل الرومانتيكيون الحقيقيون، وقد كان الرومانتيكيون يعتقدون أن الشيء المهم في العمل الفني هو ما ينطوي عليه – وما يثيره – من أنفعال، أما الواقعيون فكانوا يرون أن تسجيل الواقع هو الامر الجوهري، وخاصة فيما قدمه في معرضه الخاص الذي سماه (جناح الواقعية) أهم ما استرعي فيه، لوحته الكبيرة التي تدعى بـ (مرسم الرسام) الذي تمرد فيها (كوربيه) على أساليب البلاغة الكلاسيكية والتهويل الرومانتيكي، وكان (كوربيه) يعتقد أن الواقعية فن (ديموقراطي) فكان لا ينقطع عن الترحال لأقامة المعارض والدعاية لمذهبه في شتى أرجاء فرنسا، بل وفي هولندا وسويسرا والمانيا.... وقد بلغ صيته وصيت (الواقعية) الذروة عام (1867)، بعرض لوحته (كسارو الحصى) أو (جنازة في أورنان)، اللتين عبرتا عن حالة الألم والبؤس للطبقات الفقيرة، ففي هذه الاعمال قام برسم مارآه بالضبط في البيئة الخارجية دون أكتراث بالتقاليد الصورية أو التأويلات الأجتماعية، وبهذا يُعد خروج (كوربيه) نبذ للناحية الدرامية – أو الميلودرامية – عند الرمانتيكين، وجعل الفن يستقر على الأرض الصلبة – ليسجل تحولاً في مزايا التعبير البيئي بين الرومانسية التي تمنح التعبير شحنة عاطفية خيالية

عالية وبين حدية وقسوة التعبير البيئي لدى الواقعية كما كافح في سبيل حق الفنان في رسم مايراه دون التقيد بركاب أي مدرسة من المدارس الشائعة في عصره، مما جعل الواقعية هي الشرارة الأولى لانطلاق مدرسة مهمة في الفن الحديث تلك هي الانطباعية وعلى الرغم من أن واقعية (غوستاف كوربيه1819-1877) ذات أوجه متعددة، إلا أنه ينادي بأن يكون الرسم مقتصراً على تقديم موضوعات مشاهدة ومحسوسة ذا نزعة خلقية حقيقية ومحتوى اجتماعي، بوصفها واقعية تجسد التفكير العميق عن الحياة، وهو ما فعله في لوحته (الدفن في أورنانز) التي جمع فيها أناس قريته ومنحهم قوة وكرامة وهم يسيرون في موكب حزين.

سلفادور دالي SalvadorDaly :

فناناً إسبانياً كاتالانياً، يعد من أشهر رسامي القرن العشرين، كرسام بارع، يعرف أكثر لأعماله السريالية المميّزة بصورها الغريبة الشبيهة بالآحلام، مهاراته التصويرية تكون منسوبة في أغلب الأحيان إلى تأثير سادة عصر النهضة أكمل عمله الأشهر" إصرار الذاكرة " في عام 1931، بالإضافة إلى الرسم تضمّنت ذخيرته الفنية الأفلام، والنحت، وفيلم الرسوم المتحركة القصير الفائز بجائزة أكاديمية وهو دزتينو(Destino) ، والذي فيه تعاون مع (والت ديزني)، ولوحات (دالي) كمثال على تحولات الصورة السريالية الفنية تقوم على البارانويه النقدية المعتمدة على الحلم والهيستريا والوهم والجنون التي غالباً ما توصل اليها (دالي) محتالاً على الواقع ليخرج من ممكناته الطبيعية غرائب تحيل المتلقي الى ما وراء الواقع (كالكمان الذي يشكل هيكلاً معمارياً) ولادة الرغبات السائلة والاشكال المتطايرة في الفضاء وبما يؤسس لمشاهد هلوسية خيالية يمكن ملاحظة الهذيان والعدوانية والاحساس بالشر القادم فيها من خلال التحريف المشوه غالباً لمفردات الواقع الموضوعي لينتج على هذه الشاكلة سريالية موضوعية تعتمد الحزمة والدقة المحاكية لمفردات الطبيعة وقد اقام (دالي) سرياليته معتمداً على التوزيع اللامنطقي واللاعقلاني للاشياء في الصورة الفنية وهو ما دعى الى ربطها مع الحلم بشكل اوثق، من غير تجارب غيره من السرياليين وهو الامر الذي

قاد الى خصوصية (دالي) السريالية المستقلة عن المدرسة في نهاية الامر ذلك ان هذه الاشكال الشائعة في الصورة الفنية السريالية عند (دالي) في الوقت الذي تمتلك قوتها الايقونية فآن (دالي) يعول على هذه الامكانية لتوزيعها بما يخرج الصورة الفنية من شروط الزمان والمكان المنطقية (السائدة) الى الخيالية اللاعقلانية (المفترضة) والتي اكثر ما تنطبق مع الاحلام والرؤى الهذيانية والهلوسية من خلال الخدعة البصرية التي يقدمها (دالي) بقدرته على المحاكاة الدقيقة للواقع المحسوس وجمعه للمتناقضات التي لا يمكن جمعها الا افتراضاً من خلال لوحته السريالية المنحرفه نحو الاكاديمية والواقعية وما امتازت به من ظاهرية الاسس النفسية بتركيبها الرمزي التعبيري التجريدي. ففي عام(1904) خرج (سلفادور دالي) إلى الحياة ليجد ان (سلفادور) اخر قد سبقه اليها ورحل عنها قبل مجيئه بثلاث سنوات، فهذا(السلفادور) السابق عليه هو شقيقه الذي توفي طفلاً وحين رزق والداه بطفل اخر كان هو واسمياه (سلفادور) اسم الطفل المتوفي نفسه، ومع الايام بدأت تعقد المقارنات بينهما، ففي سنواته الاولى البساه ملابس الاخ المتوفي وقدما اليه ذات لعب اخيه الراحل، وشعر(سلفادور) رغم سنوات عمره القليلة انه صورة ممسوخة، وانه ليس هو، واصابه هذا الاحساس بعدوانية دامت مع طول حياته، وليؤكد وجوده تمرد واصابته انانية ورغبة في تعذيب والديه بأعماله الاستفزازية لقهرهما له وفرض اخوه الميت عليه، ورث المغامرة في الفن والحياة ولم يعد يشعر بأنه امن، وتولدت لديه رغبة في مواجهة ابيه والتمرد عليه والتي فيما بعد جعلته مقولة (فرويد) متمرداً " كل من يتمرد على السلطة الأبوية ويهمزها فهو بطل" وكان لـ(سلفادور) تعويض في الطبيعة الساحرة وفي سن السادسة لجأ إلى الرسم، رسم اول لوحة في التاسعة ليهديها إلى جدته وكانت منظرا طبيعياً، وفي الرابعة عشر اقام اول معارضه، وبعد 56 عام أي عام(1974)، اقيم متحف كامل لاعمال(سلفادور دالي) في المكان الذي شهد اول معارضه، توفي عام (1989) ليترك وراثه ثروة من الاعمال الفنية، اذ أن الصور السريالية مع (سلفادور دالي) تأخذ مدى أوسع وتقترب أكثر من التحليل النفسي حيث ان طبيعة (دالي) التخيلية الملهمة بين الأعوام (1922 -1932) أضحت ذا مفعول ابعد مدى في عصرنا هذا، مما يتعذر أحياناً تقدير مبلغ جماليتها، ولقد

كان (دالي) منذ طفولته المبكرة، يملك خيالاً غير عادي، شاذاً في نزواته، متفرداً في ممارسة أهوائه الخاصة، كاشفاً عن خلجات نفسه بصراحة، حتى انه لم يتردد في ذكر تفاصيلها الدقيقة في مذكراته، حيث ان تطور (دالي)، ذا المسعى التنظيمي ألانتقادي الذي جاء به ليسم بإفراط كل مظاهر الفكر يعد واحداً من اكثر المساهمات الثورية بالنسبة للسريالية على الرغم من ان البيان السريالي صدر عام(1924)، أي قبل انخراط (دالي) في الحركة بخمس سنوات، وكان المحك الذي منح (دالي) شخصية فريدة واستحوذت على مسيرته المتنامية كفنان، ولدى متابعة تطوره، ينبغي تعقب الخيال الخصب والبراعة اليدوية الذين أضفاهما على السريالية في وقت من الاوقات، فمنذ اوائل العشرينيات في القرن الماضي كان (اندريه بريتون) المنظر الذي لعب دوراً مهما في الحركة السريالية ؛ وقد اقر بالتحالف مع الحماقات، مع الأحلام، مع المشتتات، مع المغالاة، وبكلمة اخرى مع كل ما يناقض المظهر العام للحقيقة، وبعد بضع سنوات تسنى لـ(دالي) ان يلعب دوراً مؤثراً ومساهمته الصورية النقدية، وكان لابد من الاعتراف بالاثر العيني الذي احدثته رسومه الموصوفة بـ(اللاعقلانية المتماسكة) في السريالية.

هنري مور Hinry mor (1898 – 1986 م):

نحات لأشكال من البيئة الحياتية أخذت شخوصه الرئيسية متمثلة بـ (الشخوص الأنثوية المستلقية، والمجموعات المؤلفة من الام والطفل، والأشكال الوترية الأكثر تجريدية) كما اخذ الفنان يشكلها بآلية التثقيب للمادة لتعبر الخامة المستخدمة عن الطاقة الكلية الكامنة في الشكل النحتي واستكشاف تأثير وضع شكل ما ضمن آخر، وحين قامت الحرب أصبح حافز (مور) هو تقريب فنه من تطلعات السواد الأعظم من الجمهور من خلال عرض (سلسلة تخطيطات من وحي ملاجئ الحرب) وما أفرزته من صور تعبر عن بيئة قد لازمها الفنان فأوحت له تعبيراً بيئياً طبقاً واشتغالاته الفنية (النحتية) ليعبر (مور) عن تجسيد لحظة شجاعة تكون شاهداً لصمود اللندنيين تحت وطأة القصف الألماني بصيغة فنية، بمسك لحظة أفاضتها بيئة معينة على أفكاره النحتية البيئية، وكان لـ(مور) القدرة الفريدة على عمل منحوتات مثيرة للاهتمام من اية زاوية ينظر إليها، ان لديه حاسة

الشكل ثلاثي الابعاد التي يتميز بها في طرح نتاجاته المبتورة من كل الزوائد السطحية من النحت، وعلى أساس هذا الوعي بنى (مور) عمله، كان ما استقاه من (بيكاسو) و(السوريالية) هو المجاز النحتي، وبهذه الوسيلة ذاتها اغنى معنى منحوتاته الخاصة، ان ما استثاره (مور) هو النمط الذي يعبر عن أشكال البيئة البدائية التي لا زمن لها ولا مكان ايضاً، مؤكداً على الجنس الأنثوي وما تتصف به من أمومة ومظاهر الحمل، ليوحي بأن الأنثى هي جزء جوهري في النظام الطبيعي (البيئي) واصل (مور) تخريجاته النحتية بأشكال برونزية بعيدة عن الطرق التقليدية، مؤكداً عن الصيغ الحديثة في النحت الجديد من خلال فضاءات داخلية متوازنة مع الفضاء الخارجي، هذه التكوينات رغم تجريدها إلا إنها لم تغادر السمة الشخوصية في التكوين النحتي كالمنحوتات المشتقة من أشكال العظام مثلاً.

المهابهارتا (ملحمة هندية)

وهي مجموعة من الأحداث والقصص المختلفة تضم اكثر من مائة ألف (دوبيت) في اللغة السنسكريتية، مؤلفها غير معروف، والحرب وبطولاتها هي النواة الأساسية في هذه الملحمة وطولها يبلغ ثمانية أضعاف مجموع ملحمتي الإلياذة والأوديسة، وهي تحكي قصة الاخوة (باندافا) الخمسة الذين يعادون أولاد عمومتهم الاخوة (كورافا) الخمسة وما يدور بين الطرفين من صراع للسيطرة على البلاد وبطل الملحمة هو (أرجونا) الذي يوصف بأنه اكمل الرجال وأجملهم، اذ تشكل المهابهارتا جزءاً هاماً من ثقافة شبه القارة الهندية، وهي نصٌ رئيسي من نصوص الهندوسية، أحداثها محاولة لمناقشة الأهداف الإنسانية ضمن تقليد راسخ يحاول تفسير العلاقة بين الفرد والمجتمع والعالم، وطبيعة الذات، ويعني العنوان: حكاية سلالة بهارتا العظيمة، ووفقاً للمهابهارتا نفسها، فإنها قد جاءت من نصٍ أقصر اسمه بهارتا يتكون من أربعة وعشرين ألف سطرٍ شعري، وتقليدياً، يُنسب تأليف المهابهارتا إلى فياسا، وكانت هُناك محاولات لكشف تطورها التاريخي وطبقات التأليف فيها، ويعود تاريخ طبقاتها الأولى إلى المرحلة الفيدية المتأخرة (القرن الثامن قبل الميلاد وغالباً فإنها قد اتخذت شكلها النهائي في المرحلة الغوبتية (القرن الرابع

الميلادي)، والمهابهارتا أطول قصيدة ملحمية في العالم بأحتوائها على أربعة وسبعين ألف سطر شعري وقطع نثرية طويلة، ووجود مليون وثمانمائة ألف كلمة فيها، تقريباً، وتقريباً يبلغ حجمها خمسة أضعاف الكوميديا الالهية، وأربعة أضعاف الرمايانا، يُدعى أنه لا تُوجد ملحمة أطول منها بأستثناء الملحمة التبتية ملحمة الملك جيسار، والملمة القرغيزية: ملحمة ماناس وتتحدّث القصيدة عن المنافسات والنزاعات والمعارك التي دارت بين الكاورافاس والباندافاس، وهما فرعان من أسرة بهاراتا التي كانت تحكم في ذلك الوقت، ينحدر الكاورافاس من دريتاراشترا الأب الأول لهم والذي كان أعمى، والذي حال فقدان بصره دون استلامه الحكم، واعتلى الحكم اخيه پادو، الذي ينحدر منه الپاندافاس، تنازل پاندو عن العرش فيما بعد ليصبح راهبًا متدينًا، وتولى دريتاراشترا المملكة بدلاً عنه، نشأ أبناء دريتاراشترا، الكاورافاس، وأبناء عمهم پاندو الخمسة معًا، ولكن المنافسات كانت تحتدم دائمًا بين الأسرتين، انقلبت هذه المنافسة إلى استياء شديد في الأمور التي تتعلق بمن سوف يرث العرش؛ وبعد نزاع مرير تمّ إرسال أبناء العمومة الپاندافاس إلى المنفى، وتواصل القصيدة وصف مغامراتهم الكثيرة، ومن ضمنها إقامتهم في بلاط الملك دورويادا وهناك تزوج كل من الأخوين المنفيين ابنة الملك التي كانت تعرف بأسم دراوپادي، وخلال فترة المنفى قابل الپاندافاس كرشنا واعترفوا به فيما بعد تجسيداً لمعبودهم فشنون الذي ساعد بقوته ونصائحه في تقويتهم في معاركهم التالية ضد الكاورافاس، بعد رجوع الپاندافاس من المنفى اقتسموا المملكة مع أبناء عمهم الكارافاس، ولكن ذلك لم يحقق سلامًا دائمًا، اذ لعب أكبر الأخوين الپاندافا يودهشترا النرد مع أحد الكاورافا والذي كان يطلق عليه اسم دوريودانا، ولكن لقي دوريودانا عونًا من عمه شاكوني وكان دائمًا يستعمل الزهر المشحون، وبسبب ذلك فَقَد يودهشترا كل شيء بما في ذلك زوجته دراوپادي، ومرة أخرى أجبر الپاندافاس على الذهاب إلى المنفى، وامتدت محنتهم حتى معركة كوروكشيترا الكبرى التي نشبت بين عامي 850 و 650ق.م، ويقال ان مكان المعركة كان بالقرب من عاصمة الهند الحالية دلهي على الأغلب، قُتِل كل أمراء الكاورافاس في هذه المعركة وبذالك أصبح يودهشترا ملكًا، واستمّر في حكمه حتى شعر أنه قد

أتّم مهمته في الحياة، وهنا تنازل عن العرش وبدأ رحلة الصعود إلى السماء، هو وإخوته الباندافاس الآخرون وزوجتهم دراوبادي، وقد رافقهم في هذه الرحلة كلب، كان يمثل معبودهم دارما، وهو إله الواجب والقانون الأخلاقي في الأساطير الهندية، وبعد مغامرات عديدة اتحد الباندافاس مرة أخرى في السماء في نهاية المطاف، وتشكل هذه القصة عن الباندافاس وأبناء عمهم؛ الموضوع الرئيسي للمهابهاراتا، ونحو ربع القصيدة، وتتخلل القصة كثير من الحكايات الأخلاقية والأساطير والطرائف المليئة بالتعاليم الدينية والمبادئ الفلسفية الهندية، كما تشتمل أيضًا على مقاطع عن فن الحكم والحكومة الصالحة، وتحتوي المهابهاراتا كذلك على عدد من القصص الشعبية الأخرى، بما في ذلك قصة نالا ود أمايانتي، وقصة سافتري وساتياوان، وقصة راما؛ وقصة شاكونتالا، وتقدم معركة كوريكشيترا فرصة لدراسة ونقاش الإستراتيجية العسكرية، ولكن الفكرة الأساسية للمهابهاراتا تتعلق بالواجب الأخلاقي والسلوك القويم من وجهة النظر الهندية، وقد أتاح الصراع الطويل والمعقد الذي مزّق أسرة بهاراتا الملكية الفرصة لبيان الواجبات والسلوك المتوقع للملك، كما أنها أيضًا تبيّن مثاليات السلوك للرعايا والجند ورهبان الدين والناس الذين يعانون من المحن والويلا، والمهابهاراتا، أو "فجيا" أي أنشودة النصر، هي ملحمة الهند، ما انقطع الناس عن تردادها عبر القرون، فيأخذها الصغير عن الكبير ويرويها الداني للقاصي، وما زال هذا العهد بهم منذ ثلاثين قرناً، أو تزيد حتى غدت تصور روحهم، وفكرهم، وترسم لهم عالم القيم والمثل، وإذن، فالمهابهارتا باتت عند القوم كنزاً يأخذون منه أساطيرهم، وتاريخهم، وفلسفاتهم، وحكاياتهم، مما حمل الهندوس منهم على اعتبارها السفر الخامس من أسفار الحكمة، أو الفيدا، أو إحدى الأوبنيشادات، تلك التعاليم الجوانية العميقة التي تعتبر مصدراً غنياً من مصادر التصوف، والحق أن المسلمين منهم أيضاً احتفلوا بهذه الملحمة منذ عهد بعيد، في أيام الإمبراطور أكبر، فقاموا بترجمتها إلى الأودية وما زال هذا حالهم إلى اليوم، فلا تعجب إن رأيت علماءهم المتضلعين بالسنسكريتية يقبلون على ترجمتها ويصدرونها في طبعات متصلة لا تنقطع، وربما رأيتهم يخصونها بالدراسات مثلما يعنى بها العلماء الآخرون، بل ولربما اسقطوا عليها شيئاً من

تاريخهم القديم، وذلك شاهد على انتماء هذه الملحمة إلى الأدب العظيم الذي يجد فيه القارئ ما يحمله على التفاعل مع أحداثها، وتذوقها في كل زمان، وليس أدل على أثرها في حياة الهند العقلية من نسبتها إلى شخصية فياسا الأسطورية الذي تنسب إليه جميع أسفار الفيدا أو الحكمة، بيد أن أثر المهابهاراتا في الفلسفة والعقائد أعظم وأبعد من ذلك بكثير، ولعل الباحثين الاختصاصيين يلتفتون إلى هذا الجانب من الملحمة في يوم غير بعيد، فيسدون ثغرة هامة في تاريخ الأفكار والعقائد، ولا ريب اليوم أن خبر هذه الملحمة شاع في القديم فبلغ الإغريق والرومان، في عهد الإسكندر المقدوني حين اتصل الفلاسفة الذين حملهم معه في غزوته للهند بثقافتها ثم عادوا إلى بلادهم، أو بعضهم على الأقل، حاملين شيئاً منها، والحق أن المهابهارتا تنتمي إلى الفكر الفلسفي والأخلاقي بالمعنى الرفيه، فبقدر ما هي حافظة لعقائد القوم وفلسفاته، هي شارح عظيم أيضاً لتلك التساؤلات التي ما انقطعت تدهم الإنسان في لحظات الأزمة كلما عرضت له، ثم تصوغ ذلك كله بلغة شعرية عميقة تبرز من أعماق النفس في حالتها الأولى وهي تمضي إلى موضوعاتها مباشرة دون وسيط أو تكلف أو تصنع: الكون، الإنسان، المجتمع، الحياة، الموت، وتقدم المهابهارتا نفسها في هذا كله كما يصفها لنا الفيلسوف المعاصر (شري أوريبندو) في بناء أشبه بعمارة المعبد المهندوسي بكتلته واحتفاله بالتفاصيل المتصلة ببعضها، تكلم عن المهابهارتا وقصد بها أصحابها أن تروي قصة الهند فإذا به تتسع وتصبح المهابهارتا: بهرات العظمى: أم هل نقول "الكون"؟ اذ تصور المهابهارتا عالماً كاملاً بكل تفاصيله، منظوراً بعين الفلسفة في لحظة اتصال العقل في بدايته وبراءته بالكون، مأهولاً بشخصيات ذات سمات محددة وألوان خاصة، وعالم مثل المهابهارتا، واسع شاسع تكاد تضيع تخومه، لا يتحدد بالزمان الفيزيائي كما نعرفه، بل لا بد له من مقياس زمني يناسب أغراضه، فهو إذن زمن ملحمي، أسطوري، مديد مثل جغرافيا بهاراتا، فلا يقاس بالوحدات الزمنية المعهودة من الساعة واليوم والشهر والسنة، وإنما يقاس بالأحقاب، ومفهومه بيولوجي بدائي: عهد البروز، ثم ينتهي إلى عهد الإنحطاط ولقد تبدو الملحمة، على ما تصوره ملحمة موت ودمار، ولعلها تظهر متجهمة تتبئ بنهاية العالم، ولكن هذه الصورة وهذه النبوءة لا تخلوان مع

ذلك من فكاهة وسخرية أما سر المهابهارتا فهو في قولها بثبات عنصر ما في الإنسان، مهما يكن اصطلاحه فسمه، أتمن الروح، أو النفس أو ما شئت فهذا خالد لا يفنى، وإنما يستمر ويتتالى حتى يحقق الغرض الذي يحتويه في جوهره؟ أما راحة الإنسان فإنما تكون كما تخبرنا الملحمة، بإخلاصه لواجبه لا يحيد عنه حسب معايير معينة، أو قل حسب وضعه بالنسبة للعالم، فالإنسان هنا ليس كرة قذف بها في فراغ، بل إنه محكوم بشروط. فالملحمة تذهب إلى استبعاد القدر العشوائي، المجهول، أو النزوة، فمصير الإنسان يتحدد بعمله، وهو حقه الوحيد كما قال كريشنا لصاحبه أرجونا في سفر البهغفات غيتا، فإذا قام بالعمل، وكان مخلصاً له بلا أمل بثواب أو خوف من عقاب، تحققت له حريته بإرادته ووعيه.

الرمايانا (ملحمة هندية)

وهي قصة حب وغيرة وتمسك بالواجب مع نكران الذات من خلال سيرة الملك (دازاراتا) وابناءه الأربعة وأكبرهم (راما) بطل الملحمة وفي المقابل هناك ملك آخر يدعى (جاثاكا) له ابنة تسمى (سيتا) قد جاءت ولادتها إعجازية إذ ولدت من الأرض حين شق المحراث التربة في الحقل، وقد وضع أبوها اختباراً قاسياً لمن يتقدم لخطبتها، إذ كان على المقدم للخطبة ان يحرث الأرض بأستخدام قوس ضخم لم يكن بمستطاع أحد استخدامه إلا الملك (جاثاكا) وحده، لكن (راما) ينجح في ذلك ويفوز بالقبول ويصبح زوجاً للجميلة (سيتا) وتستمر الملحمة في سرد الخلاف الذي يحدث ما بين الملك (دازاراتا) وابنه (راما) ورفض (دازاراتا) تتويج (راما) ملكاً على العرش من بعده بسبب غيرة زوجته الثانية من (راما) وطلبها من الملك أن يكون ابنها (بهاراتا) هو الملك، ثم اختطاف (سيتا) زوجة (راما) من الغابة حين كانت تلاعب غزالاً ذهبياً، اذ يختطفها أله الشر (لانكا)، فيعمل (راما) على استرداد زوجته الجميلة (سيتا) بمساعدة جيش من القرود يقوده (هانومان) القرد الأبيض، وبعد أهوال ومغامرات تصل لمدة عشر سنوات يسترد (راما) زوجته (سيتا)، ولا شك ان الملاحم التي ظهرت وحفظتها الاجيال ورددتها مثلت ليس الوجه الاجتماعي والحضاري للبلد الذي أنتجها بل ايضاً عكست نشأة البذور الدرامية التي صاحبت تلك الطقوس الدينية والتي تطورت بمرور الزمن

لتكون النواة الأولى لدراما المسرح، ففي الاسطورة الهندية القديمة توكيد ان المسرح الهندي قد نشأ بين الآلهة، فقد اشرف (براهما) نفسه وهو روح العالم على إخراج اول عرض مسرحي فالكتب الدينية الهندية القديمة تخبرنا ان الآلهة قاتلت الشياطين وهزمتها في السماوات، كما تحدثنا تلك الكتب عن زمن قديم جداً سبق خلق العالم كان الخير والشر يعيشان جنباً إلى جنب وان الخلاف ما بين الاثنين قد دبّ حين قامت الآلهة بأحياء احتفالات انتصاراتها على الشر، وكان الانتصار ايضاً للآلهة وعلى رأسها روح العالم (براهما)، فالمسرح حسب هذه الحكاية نشأ مقدساً ورغب البشر في إعادة إحيائه (أفضى براهما بكل ما لديه من أسرار الفنون الدرامية، من رقص ومسرحية بجميع أشكالها إلى حكيم يدعى (بهاراتا) وشكلت كل هذه الأسرار مصنفاً ضخماً يسمى بهاراتا نانياساسترا، أي قوانين بهاراتا في الرقص و الدراما).

ملحمة الالياذة:

وهي ملحمة إغريقية كتبها الشاعر (هوميروس) وتتحدث عن الحرب التي نشأت ما بين إسبرطة وطروادة بسبب اختطاف باريس لزوجة الملك مينلاوس (هيليني)، والذهاب بها إلى طروادة، والحملة الحربية الكبيرة التي يعدّها (مينلاوس) وشقيقه القائد (أجاممنون) لتأديب طروادة واسترداد (هيليني) ودامت الحرب لسنوات وكانت حيلة حصان طروادة هي التي وضعت نهاية هذه الحرب فهي اقدم الملاحم الاغريقية الباقية لـ(هومر)، ويعتقد أن الذي نظمها هو الشاعر الإغريقي القديم (هومر) أو (هوميروس)، وربما كان ذلك في القرن الثامن قبل الميلاد، وتصف الإلياذة أحداثًا معينة في العام الأخير من حرب طروادة التي نشبت بين بلاد الإغريق وطروادة، وطبقًا للأسطورة، فإن حرب طروادة دامت عشر سنوات حتى تمكن الإغريق أخيرًا من هزيمة طروادة، ويعتقد معظم علماء الآثار أن تلك الحرب نشبت خلال منتصف القرن الثالث عشر ق.م، إذ إن بعض الأحداث في الإلياذة قد بُنيت على وقائع حدثت خلال تلك الفترة، وقد قام باريس، وهو من أبناء بريام ملك طروادة، بأختطاف هيلين من إسبرطة إلى طروادة، وقاد أجاممنون، شقيق منيلاوس، جيشًا من أبطال الإغريق لإعادة هيلين إلى إسبرطة، اذ تنقسم الإلياذة إلى 24 فصلاً، وتغطي أحداثها نحو ما يقرب من 54 يومًا، وتقع

معظم الأحداث في المعسكر الإغريقي وداخل أسوار طروادة والمناطق المجاورة لها، وتروي الملحمة أن نزاعًا نشب بين أجاممنون وأخيل، أعظم الأبطال الإغريق الشبان، فقد شعر أخيل بأنه لا يُكافأ بما فيه الكفاية نظير خدماته للإغريق. وشعر أجاممنون هو الآخر. بأن أخيل لا يُكنُّ له الاحترام الكافي بوصفه قائدًا للجيش، فأنسحب أخيل لخيمته ورفض القتال، واستمرت الحرب دون أخيل، وتراجع الإغريق أمام قوات طروادة بقيادة هكتور، أحد أبناء بريام. وتوجه باتروكلس. أقرب أصدقاء أخيل لمساعدة الإغريق وهو يرتدي درع أخيل. إلا أن هيكتور قتل باتروكلس مما دعا أخيل للنهوض للأخذ بثأره، وبعدها قتل أخيل هيكتور خارج طروادة، وتنتهي القصة بجنازة هيكتور، وظلت الإلياذة لمدة ثلاثة آلاف عام تعبيرًا حيًا عن البطولة والمثالية ومأساوية الحرب، وبالإضافة إلى مشاهد المعركة، فإن الإلياذة تتحدث عن الحياة داخل طروادة، فتصف زيارة هيكتور مع باريس وهيلين والوداع العاطفي بين هيكتور وزوجته، أندروماك. التي تنبأت بموته. وكان هكتور جنديًا عظيمًا، ولكنه كان يمثل رجل الأسرة الذي دُعي للدفاع عن بلاده، وعند القيام بذلك فقد حياته من أجلها.

الأوديسة :

وهي ملحمة من تأليف الشاعر الإغريقي (هوميروس) وتتحدث عن الملك (أوديسيوس) الذي يشارك في حرب طروادة والذي يترك زوجته (بينلوب) ويحقق في حربه مع الطرواديين نصراً حاسماً حين يبتدع خدعة الحصان، لكنه يجحد فضل الآلهة عليه ويأخذه الغرور بنفسه مما يغضب عليه آله البحر(بوسيدون) الذي يلقي به في متاهة تستمر لمدة عشر سنوات مضافاً إليها سنوات الحرب العشرة والتي قضاها في حصار طروادة ، كما انها ملحمة شعرية وضعها (هوميروس) في القرن 18 قبل الميلاد ، تروي قصة أحد الأبطال الإلياذة وهو (أوليس) عندما عاد إلى مملكته في اليونان، كما تروي كل المخاطر التي واجهته في الطريق، حيث إن (الإلياذة) و (الأوديسة) هما أعظم وأغلى مانمتلك من الثقافة الأغريقية في بداياتها الاولى وبعيداً عن علم الاثار وخرائبه الجافة ومواقعه البكماء، وتظل القصائد هي آخر الإنطباعات الباقية عن المجتمع الذي أبدعها – فماالذي كان يجعل الناس

مفعمين بالأمل محبين للحياة، وما هو الشيء الذي كان ينشر بينهم اليأس، وكيف كانوا يديرون شؤونهم الحياتية الإجتماعية منها والسياسية، إن القصائد هي عبارة عن آلات للزمن – ليست خالية من النواقص بالتأكيد – ترينا صنفين من البشر إما بشراً يشبهوننا أو آخرين يختلفون عنّا غاية الإختلاف،، وكذلك كان للإلياذة نصيبها من الإقتباس في أفلام عن طروادة حققت مايتجاوز ارباحاً كبيرة، على آية حال فإن اليونانيين القدماء يعتقدون إن ملاحم (هوميروس) كانت شيء أكبر من كونها حكايات خيالية: كانوا يعتبرونها بمثابة قصائد تروي تاريخ الحرب الحقيقي بشكل متسلسل، كما أن الإلياذة والأوديسة تعود إلى نهاية القرن التاسع قبل الميلاد، أو تبدأ من القرن الثامن، حيث تسبق الإلياذة، الأوديسة بعقود، ويسبق هذا التاريخ هسيود مما يجعل الإلياذة أقدم نصٍ أدبي مكتوب في الأدب الغربي، في العقود القليلة الماضية، اذ اعتقد الباحثون أن (هوميروس) قد أشار إلى نفسه في الأوديسة عندما وصف شاعراً أعمى في بلاطٍ ملكي يروي قصصاً عن طروادة للملك (أوديسيوس) الذي تحطمت سفينته.

الشاهنامة:

وهي أثر ادبي عظيم ونظم فارسي للفردوسي، وهي منظومة تسرد حياة أبطال إيران وبطولاتهم وفضائلهم القومية وفيها اكثر من حدث وتضم ايضاً اكثر من حبكة درامية وتستغرق الأحداث فيها لفترة زمنية طويلة، شاهنامه بالفارسي معناها (كتاب الملوك) وهي ملحمه ايرانيه ضخمه تتكون من 60.000 بيت شعرى كتبها الشاعر الفارسي الفردوسي (932-1020) وتعتبر عمل أدبي لغوي فني متكامل واعظم عمل ادبي فارسي ومن أعظم الاعمال الأدبيه على مستوى الأدب العالمي وترجمت للغات كثيره، وبالشاهنامه رجع الفردوسي للإيرانيين ايمانهم بنفسهم وبتاريخهم ولغتهم وثقافتهم التي حاول الغزاه العرب بعد احتلالهم لإيران تشويهها وتهميشها، ويقال ان لو لا اشعار الفردوسي لكان تاريخ ايران ولغتها وثقافتها انحصرت فى بعض الكتب العربية، والشاهنامه وحدت الإيرانيين وعرفتهم بتاريخهم وبملوكهم العظام بعد ما حاول العرب تشويه صورتهم فى عقول الايرانيين مثل ماعملو فى مصر لتحجيم تاريخها الذي اصبح

يبتدئ عندهم من 642 بعد الميلاد وليس من آلاف السنين قبل الميلاد، وقوت الشاهنامه مركز اللغه الفارسيه فى مواجهة اللغه العربية التي حاول العرب فرضها على الايرانيين، وفى رأى الدارسين شاهنامة الفردوسى بينت قدرات الايرانيين وحسستهم بالكرامه التاريخيه وجعلتهم يصمدون امام الغزو العربي الذي حاول تدمير تاريخ ايران العظيم والثقافه الايرانيه ولغتها لحساب الثقافه العربيه و اللغه العربى الدخلاء، والفردوسى كان هدفه الاول توصيل تاريخ ايران المليء بالأمجاد للأجيال المتعاقبه لتعرف وتفتخر بتاريخ ايران وأمجاد الأجداد، وعمل الفردوسى كل ما فى وسعه لطرد الألفاظ والكلمات العربية من ملحمته ولم يسمح ان يكون للكلام العربي الذي دخل ايران مع الإحتلال اكثر من 40٪ من النص، فرجع للحياه كلمات ايرانيه بهلويه لتعضيد اللغه الايرانية واستخدم كلمات ايرانيه ماعادت متداوله فأستطاع ان يحجم اللغه العربية فى مواجهة اللغه الايرانيه.

ملحمة كلكامش:

ويرجع تاريخها الى الحضارة السومرية في وادي الرافدين، كتبت بالخط المسماري باللغة البابلية على اثني عشر رقيماً من الطين، تحكي ملحمة البطل السومري كلكامش الذي حكم مدينة (أوروك) في حدود (2650 ق.م)، و كلكامش من سلالة الوركاء الأولى وهو الذي متحته الآلهة جزءاً منها حين جعلت ثلثاه أله وثلثه الباقي خلق من مادة بشرية وتعد ملحمة كلكامش من الملاحم البطولية التي تكشف عن أمور مهمة تمثل مختلف المجالات، وعن شخصيات تاريخية واقعية وأخرى أسطورية خيالية، مجدت مغامرات وبطولات الملك كلكامش خامس ملوك السلالة الأولى من (سلالات أوروك) و"تضم ملحمة كلكامش مجموعة من الأساطير السومرية والأكدية والفولكلور... يقصد العديد منها شرح عناصر متعددة في معتقدات وممارسات ارض الرافدين يكمن في أساس الملحمة بأسرها موضوع الموت وفقدان الخلود" فهي ليست مادة لطرح المعتقدات الدينية والممارسات الاجتماعية التي كانت تمتاز بها شعوب ما بين النهرين، بل هي على درجة كبيرة من العمق الفكري والتربوي، حيث احتوت

الكثير من الدلالات التاريخية والدينية، فضلاً عن مضامينها السياسية والاقتصادية والفلسفية، فكانت الوعاء الذي وضع فيه الإنسان الرافديني خلاصة فكره، والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر، وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة، اذ تتألف ملحمة كلكامش من اثني عشر لوحاً ويرجع اكتشاف هذه الألواح إلى اهتمام المكتشفين والباحثين في الاثار في هذا النتاج الأدبي الخالد والمتميز بالانتقال عبر حدود المكان والزمان، وامكاناتها على التكيف خارج الوطن بعيداً عن زمن ولادته ليظل عالقاً في ذاكرة الشعوب، حيث انتشرت الملحمة في أماكن جغرافية عديدة، وتدور قصة الملحمة حول الملك كلكامش الظالم المتجبر المتسلط الذي يسوم شعبه الهوان، ويسقيهم العذاب والذل فضلاً عن قتله لأبنائهم وتدنيسه لأعراضهم، فخلقت الآلهة نداً له وذلك تلبية لطلب الشعب ليعم الأمان والسلام في البلاد، خلق انكيدو في البراري ليعيش مع وحوش البر ويأكل العشب مع الضباء ويتدافع مع الوحوش عند مساقي المياه، فوصل نبأ خلقه إلى كلكامش عن طريق الصياد حيث أذهلته رؤية كائن قريب بضخامته من الملك الظالم ليخطط لإرسال البغي، فتغويه وتجذبه نحو المدينة بعد ان تضعف قواه، وتنتشله من المجتمع الحيواني الذي يحيا داخله ليكون وحيداً ضعيفاً وذلك ليضمن السيطرة على قوته، فكان اللقاء في المدينة ليتحول الصراع بينهما إلى صداقة دائمة، يرحل كلكامش وصديقه نحو غابات الارز لقتل رمز الشر خمبابا ويساعده في ذلك الإله شمش. فيعود منتصراً منتشياً متعالياً حتى على الآلهة فيكون الصدام بينه وبين المقدس من خلال رفضه الزواج بعشتار آلهة الحب والجمال والحرب، ليعلن تمرده على الآلهة لتعرج إلى السماء طالبة من كبير الآلهة آنو تسليمها الثور السماوي للانتقام من كلكامش، حيث يدور الصراع بين البطلين والوحش الأسطوري فيقضيا عليه، فيقوم انكيدو بأهانة عشتار ورميها بفخذ الثور السماوي يجتمع مجلس الآلهة بتحريض من عشتار لانزال الحكم بعقاب البطلين وبعد ان تدور المناقشات بين أعضاء المجلس يصدر الأمر بموت انكيدو فيمرض حتى الموت، يمثل موت انكيدو صفعة من الآلهة لكل من يتمرد عليها فيغرق كلكامش في آحزانه ويهيم على وجهه في الصحاري هرباً من اشباح الموت التي اختطفت صديقه يمر بعدها برحلة شاقة نحو جبال ماشو ثم ساحل

البحـر حيـث تسـكن سـيدوري صـاحبة الحانـة، ثـم يقطـع الغابـة متوجهـاً إلى اورشـنابي المـلاح الـذي يسـاعده في الوصـول إلى الجزيـرة الناثيـة الـتي يقطنهـا أوتونبشتم الخالد، ليروي له الأخير قصة الطوفان وكيف ان الآلهة شعروا بالضيق من البشر وضجيجهم، فأحدثوا الطوفان ليقضي على الجميع لولا الإله ايا الذي سرب خبر الطوفان إلى اوتونبشتم ليتمكن من الخلاص. لينتهي الطوفان بنهاية البشر الا اوتونبشتم وزوجته بعد ان هربا في الفلك اقاما طقوس الشكر وقدما القربان للآلهة بعد النجاة، فما كان من الآلهة الا ان تمنحهم الخلود، وكان غرض اوتونبشتم الخالد من هذه الرواية إيصال كلكامش إلى اليقين بأن حصوله على الخلود أمر ميؤوس منه، على الرغم من ذلك فأنه وبتوصية من زوجته كان دليلاً لكلكامش في حصوله على عشبة الخلود، العشبة التي تعيد الشباب، ليحصل عليها بنزوله عمق الماء الا ان رغبته في اكل هذه النبتة بمشاركة شعبه يجعل من احلامه بالخلود فريسة الأفعى التي تحظى بأكل هذه العشبة لتنزل العقاب بكلكامش حتى لا يتطاول على الآلهة وقوانينها فيعود وهو على يقين من ان الخلود هو خلود الذكر ولا يتم الا بأعمال الإنسان الصالحة.

كارين هورني (1885-1952)Karen Horney

ترى (هورني) ان ذات الفرد لها صفات وقدرات تتكون منها الذات وتتطور وتنمو بعوامل متعددة منها التنشئة والبيئة الاجتماعية وتنمو من خلال تفاعل الفرد مع بيئته والمجتمع، وللافراد فروقات فيما بينهم وحسب نوع الثقافة التي يتحلى بها المجتمع الذي يعيش فيه الفرد وتأتي هذه الفروقات نتيجة ثقافات المجتمع المختلفة ومن هذه الفروقات ما هو مكتسب وما هو فطري، وأعطت (هورني) الفروقات الفطرية نسبة قليلة من الاهتمام لأن الفروقات المكتسبة هي التي تساعد الفرد بأكتساب الخبرة والتعلم والتحول من حال الى حال، وقد عدّت (هورني) ان خبرة واحدة او مجموعة من الخبرات من شأنها ان تؤدي بالذات التي تبتي إستراتيجيات معينة لإشباع الحاجات العصابية التي تنمو في العلاقات الانسانية المضطربة، وقسمت (هورني) هذه الحاجات الى ثلاث أقسام هي:-

1- التحرك نحو الناس: والمقصود به هو أن ذات الإنسان التي تميل إلى التحرك نحو الناس هي التي تمتلك الحنان بوجه خاص ويحصل على الأفق من خلال اعتماده على الآخرين.

2- التحرك ضد الناس: والمقصود هو الذي يفسر العالم بأنه مكان قاس وأن البقاء للأصلح.

3- الإبتعاد عن الناس: والمقصود به هو التكتم والاستقلال والسرية ويخشى الارتباط والالتزام ويتحاشى الأذى مع الأخرين.

وتؤكد (هورني) على الذات كونها قوة مركزية داخلية في الشخص وتعد هي مصدر النمو الحر للطاقات الداخلية للشخصية وأن الشخص لا يشعر في سنوات طفولته الأولى بالحب والاحترام فأنه يكبت الكره والعداء نحو والديه والاشخاص المحيطين به وتهتز ثقته بذاته، لذا تؤكد (هورني) على طبيعة العلاقات القائمة بين أفراد الأسرة لها تأثير كبير على نمو الذات لدى الفرد مما يعطيها بعد يتسم بصفة ايجابية.

إبراهام ماسلو (1970-1908) Abraham Maslow

يعتبر(ماسلو) ان كل فرد في الحياة له صفات جسمية ونفسية وتكون هذه الصفات عبارة عن قدرات متساوية فيما بينها وهي الأساس في التكيف النفسي الجسمي وان كل فرد له القدرة على حمل مثل هذه الصفات لأنها عنصر هام تقوم بمساعدته في التكيف الفعال للشخصية السوية التي هي عبارة عن مجموعة من المواقف والخبرات التي يكتسبها الفرد "وأن الانسان له كيان نفسي مواز لكيانه الجسمي وان البشر يرثون هذه الكيانات النفسية من خلال إرث حضاري مثل الصفات الجسمية الموروثة وان الانسان ينمو ويتطور ويبنى بشكل سوي مثابر اذا سمح لإمكاناته ان تتجلى وتظهر، وأشار (ماسلو) الى ان الذات لها القدر على الطموح لتحقيق الأهداف من حيث واقعيتها كأن تكون سهلة أو صعبة المنال أو التحقيق " وان الذات لها دافع نحو المعرفة والقوة والتبصير لتطوير قدراتها وان خصائص الذات هي التي تفرق الأفراد المحققين لذواتهم على أولئك العاديين وتشمل التوجه الواقعي نحو الحياة والتقبل الاجتماعي للذات والآخرين.

مورفي (1954-1893) Murphy

ويعد (مورفي) من أصحاب نظرية المجال التي ترى الانسان فيها جزء لا يتجزأ عن العالم في المجالات الاجتماعية والإقتصادية والفنية والنفسية وغيرها من المجالات وان مكونات المجال عند (مورفي) هو واحد موحد اذا تغير رأي واحد منها تغير المجال كله بما في ذلك الشخصية وفقاً لنفس المبدأ المجالي فأنه عندما تتغير الشخصية تتغير أيضاً قوى العالم الخارجي المتداخلة فيما بينها من المجالات ويتعامل (مورفي) مع الذات بأنها ادراكات الشخص وتصوراته لوجوده الكلي ويقسمها الى قسمين هما:

الذات المثالية: وهي ما يطمح اليه الفرد في الوصول الى مكانة مرموقة في المجتمع أو حضوه اجتماعية وان يكون محترماً والذات المثالية تكون ذات قيمة عالية لما تحققه من مكاسب اجتماعية في المجتمع .

الذات المحبطة: وهي الذات التي تكون غير قادرة على تحقيق الأهداف المنشودة للفرد في المجتمع وتكون في صراع مستمر مع النفس لعدم امتلاكها الكفاءة العالية التي تؤهلها لأن تصل الى مستوى مرموق، وبهذا فقد تميز إنسان هذا العصر بقدرته على التغيير في المجتمع الذي يعيشه من خلال وعيه بهذا المجتمع ومواكبته ودراسته للتطور وفهمه ووعيه لكي يعمل على تغيير مجتمعه وحياته وان تعبير الفرد عن ذاته هو أساس الاكتشاف الجديد وأساس الإبداع في الأعمال الفنية الخلاقة وهي منفذاً مهماً للخروج عن المألوف والاختلاف مع الأغلبية.

جون واطسن (1875 – 1958) Gohn watson

يعد الواضع الأول لأسس المدرسة السلوكية الحديثة وهو الذي أطلق عليها هذا الاسم " وهو أول من عرّف علم النفس بأنه علم السلوك وهو فرع تجريبي من العلوم يهدف إلى التنبؤ بالسلوك والتحكم فيه" لم يكن (واطسن) مؤمناً بمفهوم الغريزة وأوضح أن جل مظاهر السلوك البشري التي تبدو ملحقة بالغريزة هي عبارة عن استجابات تعتمد على الخبرة المكتسبة كما أكد (جون واطسن) الدور المهيمن الذي تفرضه البيئة على السلوك وأكد أن دراسة التعلم هي الأساس في فهم السلوك ولذلك يمكن القول انه لا يعلي من شأن الخصائص الوراثية والغريزية، وتعد المدرسة السلوكية المدرسة الأشد تأثيراً والأكثر إثارة للجدل

بين جميع المدارس السيكولوجية في أمريكا، وقد كان لهذه المدرسة عبر رموزها المختلفة دوراً مؤثراً لا ينحصر في مجال الدراسات النفسية فقط بل في المسائل الثقافية العامة أيضاً.

بافلوف Pavlovs

طور المدرسة الروسية في علم النفس التي أسسها العالم الروسي (ايفان ششنوف) وهي مدرسة المنعكس الشرطي والتي استنتجت جل مبادئها من النتائج المتحصلة من التجارب التي أجريت على الحيوانات كالعلاقة بين المثير الشرطي والمثير غير الاشراطي (تجربة الكلب والجرس)، فقد لاحظ (بافلوف) أن اقتران المثير الاشراطي (صوت الجرس) بتقديم المثير غير الاشراطي (الطعام) بشكل متكرر أدى إلى أن الحيوان (الكلب) يستجيب بواسطة فرزه اللعاب عند وجود المثير الاشراطي وعدم توفر المثير غير الاشراطي (الطعام). كما درس مبادئ أخرى "كمبدأ التعميم حيث لاحظ أن الحيوان يفرز اللعاب عند تعرضه لمثير اشراطي متشابه ومبدأ الانطفاء حيث لاحظ أن تكرار عملية عدم مصاحبة المثير غير الاشراطي (الطعام) للمثير الاشراطي (الصوت) فأنه يؤدي إلى الانطفاء التدريجي للاستجابة، ومبدأ التدعيم ويعني أن الاستجابة الاشراطية تحدث في حالة اقتران المثير غير الاشراطي (الطعام) بالمثير الاشراطي (الصوت) وكان هذا التصاحب لعدة مرات" ولعل السمة الغالبة على اشتغال (بافلوف) انه ظل محصوراً، عند تطبيقه، على التجارب التي تجرى على الحيوانات وعندما حاول تطبيق نتائج دراسته على الإنسان وجد أن اللغة تجعل الموضوع اكثر صعوبة وتعقيداً لذلك فأنه فرق بين عملية الاشراط وبين دراسة الرموز اللغوية.

فردريك سكنر Frederic Skinner

توصلات عالم النفس الأمريكي (سكنر 1904) تعد من اكثر المفاهيم قدرة على التمثيل الواضح لوجهة نظر المدرسة السلوكية الحديثة على الرغم من أن القيمة التطبيقية لنظرية (سكنر) تبدو اكثر وضوحاً في ميداني التربية (وبخاصة التعليم المبرمج) والعلاج النفسي الذي يستخدم فيه أسلوب تعديل السلوك الذي يعني تطبيق مبادئ التعلم المشتقة من التجارب المختبرية لتغيير

السلوك غير المرغوب فيه، وقد حاول (سكنر) تطوير عمل (بافلوف) بمجموعة من الملاحظات لعل أهمها قوله، " أن الاستجابة تكون أسرع لدى الحيوان عندما يكون التعزيز مثبت النسبة أو يعطى في فترات زمنية محددة عن التعزيز الذي يحدث بعد كل استجابة فالإنسان – من وجهة نظر (سكنر) أشبه ما يكون بصندوق، وكون هذا الصندوق ممتلئاً أو فارغاً ليس بالأمر الأكثر أهمية. لكن المهم هو ما سيصدر عن الإنسان من سلوك بهدف دراسته وتحليله. ومن ثم حساب الروابط التي يمكن أن تنشأ بين التغيرات والاستجابات والتنبيهات"، " و(سكنر) لا يهتم بما داخل الإنسان من دوافع وانفعالات أو رغبات فهو يرى أن الكشف عن الحياة الانفعالية للعقل قد وصف بأنه واحد من اعظم الإنجازات في تاريخ الفكر الإنساني ولكنه في الوقت نفسه يمكنه أن يكون واحداً من اكبر الكوارث"، أما فيما يتعلق بمراقبة السلوك الإنساني حسب وجهة نظر المدرسة السلوكية الحديثة فأن (سكنر) رائد هذه النظرية يرى أن "سلوك الإنسان تحدده الخصائص الوراثية التي تعود إلى التاريخ التطوري للجنس البشري. وبموجب الظروف البيئية التي تعرض لها بوصفه فرداً "، وعلى هذا الأساس فأن (سكنر) شأنه شأن السلوكيين الآخرين يعتقد أن للبيئة دوراً أساسياً في تبلور محددات السلوك البشري وصياغته وهو في تحديده هذا لا يلغي دور العوامل المساندة مثل العامل الاجتماعي ولابد لنا من الإشارة إلى أن السلوك، كبنية كلية سوف يكون بعد ذلك مجالاً قابلاً للدراسة والتحليل استناداً إلى تكامله اكثر من قابلية العوامل التي أسهمت في إعطاء شكله النهائي ولعل السبب الرئيس لتسمية نظرية (سكنر) بالسلوكية الوصفية كان لإيمانها العميق بجدوى تحليل فعل التعزيز الذي يقلل من أهمية نشاط المثير لكونه يرى أن دور المثير في هذه الحالة غير جوهري إذ يكون مهتماً بالعثور على رد الفعل (الاستجابة) الصحيح على مثير معين عن طريق المصادفة، ويكون لرد الفعل الصحيح تأثير معزز، أو مشجع، وإذا كان التعزيز قوياً أو متكرراً بدرجة كافية، فأن رد الفعل (ينطبع في الذهن) وتتكون رابطة (م. ر.) بين المثير ورد الفعل.

الفن الزنجي و الفنون الايبرية :

امتاز الفن الاسباني القديم والفن الايبيري والفنون الافريقية بالقوة السحرية والمدلول الانساني وبساطة واختزال الاشكال، والمساحات المقطعة اصطلاحياً واستخدام عناصر لا تتيسر في الرؤية المباشرة للطبيعة، وتأثيرات الفن الزنجي تتبين من خلال تأثير النحت الزنجي - بحيث وصفت بدايات التكعيبية بأسم (العهد الزنجي) بما يحتويه هذا النحت من تبسيط واختزال و(استنباط مفردات جديدة لتحديد معالم الوجه البشري دون الاستعانة بالرؤية المباشرة) كما يقول ابو للينير وبالأفادة من الفن البدائي الافريقي توصل (التكعيبي) الى حل جديد لعنصر المنظور في العمل الفني دون الاستعانة بقواعد الوهم الكلاسيكية بالابتعاد عن قواعد المنظور واحياء النشاط الذهني (العقلي) لأدراك القيم الفضائية الجديدة حيث لا يوجد خط افق ولا نقطة تلاشي بل مكعبات متداخلة تتدرج صعوداً بالعين والذهن لتكوين صورة تكعيبية.

المدرسة السلوكية Behavionrism School :

تعد السلوكية من اوائل مدارس علم النفس المعاصر عالجت الشخصية استناداً الى مجمل سلوكياتها الخارجية وقد اسسها (واطسن) عام 1913، وترى أن كل سلوك هو مثير إشراطي يتبعه مثير غير إشراطي ومن خلال مبادئ معينة جاءت بها المدرسة السلوكية مثل " إنطفاء الاستجابة وذلك عندما يرفع التعزيز عن الاستجابة، وجداول التعزيز، التعزيز الذي يحدث معتمداً على عدد معين من الاستجابات، والتعميم وردود الفعل العاطفية للعقوبة" فالسلوكية هي ببساطة نسخة معينة من المادية إنها تلك (النسخة) التي تربط موضوع علم النفس بالسلوك البشري، وتنطلق في شرح كل أنواع السلوك، بضمنها الكلام – على إعتقاد كونه كامل – على أساس من العمليات البايوكيميائية والنفسية اللازمة، ويمكن الإشارة هنا إلى أن جذور النظرية السلوكية ترجع إلى الفيلسوف اليوناني (أرسطو) الذي ذهب إلى أن المعرفة تنشأ من خلال الخبرة وان الأفكار المركبة عبارة عن تجمعات من الأفكار البسيطة المترابطة فيما بينهما وان التجربة الحسية هي الأصل الوحيد للمعرفة، وقد تمثل علماء النفس السلوكي وعلى رأسهم (سكنر) تلك المجموعة من المقولات

الارسطية، فأوضح هذا العالم أن ايسر الحلول وافضلها هو النظر إلى التفكير على أساس انه سلوك، بكل بساطة، سواء كان لفظياً أو غير لفظي ضمنياً أو ظاهرياً، انه ليس عملية غامضة مسؤولة عن السلوك بل هو السلوك نفسه بكل تعقيداته وكل علاقاته المسيطرة لدى الإنسان القائم بالسلوك والبيئة التي يعيش فيها وتتحد الطبيعة العامة للسلوكية استناداً إلى ادركها العميق لأهمية دراسة ردود الأفعال المتوعة التي (ينتجها) الفرد وتحليلها سواء كانت ردود الفعل تلك عبارة عن شكل من أشكال الاستجابات المنظمة أو على شكل ردود أفعال تفتقد الترابط الذي يعكس الاضطراب النفسي أو الخلل الذي يصيب المدركات العقلية، وتشير المدرسة السلوكية الى:

1. ان السلوك الذي يجري تعزيزه يكون اكثر ميلاً للاعادة والتكرار من السلوك الذي لا يعزز (التغذية الراجعة).
2. ان السلوك الانساني ظاهرة قابلة للملاحظة والتجديد والوصف ومن ثم قابلة للقياس والتقويم على ضوء معايير محددة (تحديد الاهداف السلوكية).
3. ان السلوك الانساني يكتسب في التدريب، سواء أكان سوياً ام غير ذلك، فأنه من الممكن تعديل السلوك غير السوي (في التدريب).

شلنغ:

عالم جمال رافق وتبنى طروحات الرومانسية التنظيرية اذ كان يحلم بتحويل الفلسفة إلى فن كي تكون إبداعاً حراً، فلا تقيم حقائقها على البراهين، بل على الحدس والاقتناع الداخلي والشعور، وإن الطبيعة وحدها التي تخلق جسماً تنطوي جميع أجزائه على مصدرها الخاص، الذي تصدر عنه حركة ذاتية حرة فقد رأى الرومانسيون وخصوصاً (شلنغ) "إن الصورة بأعتبارها التعبير المحدود عن اللامحدود، لأنها تمتلك عدداً لا محدوداً من المعاني والإشارات، وبهذا تحول هذا الجانب من الصورة إلى جانب مطلق لديهم"، ويستدعي النظر في نسقية المعرفة لدى (شلنغ) الكشف عن دلالة النسق قصد تحديد شروط إمكانه وضبط معناه الدقيق، فبدون تحديد دلالة هذا المفهوم المركزي لا يمكننا النفاذ إلى فلسفات المثالية

الألمانية كما ينصّص على ذلك (هيدغر) على أن هذا الضبط المفهومي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار العلاقة الإشكالية التي ما انفك يقيمها (شلنغ) مع "النقدية" الكانطية و"الدغمائية" السبينوزية ولا ينكر (فيشته) وكذلك (شلنغ) الشاب أهمية "الدفعة" Trieb التي أحدثها فيلسوف كونسبارغ في مجال تأسيس المعرفة المتعالية ففي "دروس مونيخ" يذهب (شلنغ) إلى القول بأنّ (كانط) هو الذي أعاد للفلسفة "جديتها العلمية، وفي نفس الآن، شرفها الضائع"، فهو من جهة أولى قد وجّه التفكير الفلسفي نحو "الذاتية" ورفع التفكير فيها إلى مستوى الكونية، ثم إنّه حاول من جهة ثانية التأسيس لمسألة المعرفة تأسيساً علمياً ومنهجياً، فـ(كانط) بفضل ثورته النقدية، أيقظ الميتافيزيقا من سباتها الدغمائي الذي ظلت سجينته إلى حدود (ليبنتز وولف)، و لذلك فأن الكانطية حسب (شلنغ)، هي ثورة منهجية أوّلاً وأساساً، ليس فقط لأنها أسست لمعمارية العقل، بل لأنها أسست أيضاً نظرية في المعرفة، يتبين إذن أنّ "فشل الكانطية" في بناء تصوّر نسقي للعقل وفي وضع مبدأ مطلق للمعرفة يمثّل الأسباب الرئيسية التي كانت وراء قيام فلسفات المثالية الألمانية وبخاصة "مذهب العلم" Die Wissenchaftslehre لـ(فيشته) و"نسق المثالية المتعالية" لـ(شلنغ)، فالنقدية الكانطية، وبرغم أنها لا تطرح على نفسها الإشكاليات المحددة لفلسفات المثالية الألمانية، إلاّ أنّها تحدّد منحاها العام، فأصالة (كانط) الحقيقية تتمثل في التفطن إلى أنّ التأسيس العلمي للمعرفة المتعالية يرتبط أشد الارتباط بمسألة "الذاتية" أو ما يسميه (فيشته) "بالأنا المحض" و يدعوه (شلنغ) "بالأنا المطلق" وهذا الأمر نجده مغيّباً لدى (سبينوزا) كما نجده مغيّباً لدى (ليبنتز) ذاته، وتقوم علاقة (شلنغ) بـ(سبينوزا) على مفارقة، فـ(شلنغ) الشاب الذي ما انفك يقدّم نفسه على أنه "سبينوزي"، هو ذاته الذي ما فتئ ينقد صاحب كتاب "الأخلاق" نقداً جذرياً وبإمكاننا توضيح هذه المفارقة ببيان أنّ (شلنغ) شأنه في ذلك شأن (سينوزا) يؤكّد أنّ العالم محكوم بمبدإ محايث له، أي أنّه علّة ذاته، لكنّه ينبّه إلى أن (سبينوزا) بأضفائه على الجوهر بعداً ألوهياً يناهض كلّ تفكير ممكن في الذاتية، وهو المبدأ المؤسس للمعرفة النسقية.

بول سيزان Paul Cezanne (1839 – 1906):

رسام فرنسي شديد العناد لا يتأثر برأي احد حيث يرسم ما يتراءى له في الطبيعة من الوان وحدود واشكال ولد في اكس- ان - بروفانس (ex – en- provence) في الجنوب الفرنسي، وعاش فيها قريباً من الطبيعة، قصد باريس لدراسة الحقوق، تلبية لرغبة والده، لكنه انصرف كلياً الى الفن، وانتسب الى اكاديمية سويس، حيث تعرف على(بيسارو و رنوار وبازيل وسيسلي)، وكان اسلوبه في الفن تجاهل لتجارب الواقعية، واستطاع بطراز فنه ان يمثل كافة الاشكال الطبيعية في عمق، ولقد كان احساسه باللون يعبر عن انفعالاته الذاتية ليبني اشكالاً مجردة، ومعنى ذلك انه كان يبدأ من المحسوس الى المجرد، ومن اللون الى الشكل، ومن الاحساس الى الذكاء، ولذا ذكر عنه بأنه كان يسيطر على احاسيسه وانفعالاته سيطرة تامة، ولقد تعلم (سيزان) من الانطباعية وخاصة من (كاميل بيسارو)، اذ أن التصوير ليس تجسيداً لمشاهد متخيلة وليس إسقاطاً لأحلام في الخارج، وإنما هو دراسة دقيقة للمظاهر، ((إن سيزان مثل مونيه تقدم من الظاهرة إلى الماهية، فبعد سنوات من تسجيل ظواهر الأشياء اقترب هذان الفنانان من إدراك كنة الشيء ذاته غير المعروف أساساً وتتعذر أخيراً معرفته، وفي سياق هذا التصور تغير مفهومها للفضاء، فقد أدركا كما أورد (برجسون) أن بأستطاعتنا أن نعرف الفضاء من خلال الزمن)) فمنح (سيزان) بنية الشكل في التكعيبية الاهتمام لما هو جوهري في الطبيعة والاحتكام الى قوانين الجدل وعلاقة الشكل بالفضاء المحيط، والتي شكلت البنية المهيمنة في تكوين النص التكعيبي، وهذا ما يتفق مع النظرية النسبية، والتي ترى إن الفضاء لا يشكل شيئاً وهو أشبه بالوعاء الذي يحوي العناصر المادية بل إنه ذو صفات تتركز حول المادة وحركتها ، هذا وقد لعبت النظرية النسبية دوراً مهماً في الطروحات التكعيبية، لما أسقطته هذه النظرية من إطلاقية الزمان والمكان وحولتهما الى مقولتين نسبيتين، وهذا ما سعى إليه النص التكعيبي الى اقتراح الشكل المكعب ليؤكد هذه المقولة، التي أدت الى نتائج تجاوزت معها الحي وفق مديات الزمكانية في إطار بنية واحدة، وقاد هذا الى التحول في بنية الشكل الدال، فالمرحلة التمهيدية التي تمثلت بطروحات (سيزان) والتي مهدت للتكعيبية أثارت اهتمامها البالغ بمستوى معالجة مدى التشكيل وكيفية بلوغه من دون الاستعانة بالوسائل الإبهامية، وقدم

للتكعيبية الحلول من خلال محاولته إعادة الشكل استناداً الى الطبيعة لكي يستوعب البنية الأساسية لكل ظاهرة طبيعية لكي يكتسب العمل لديه وحدة منسجمة تزيد من وضوح العلاقات الداخلية للمناظر والعناصر الموضوعية، اذ ان تأثير (سيزان) واضح على نصوص (بيكاسو/ براك) من خلال هيمنة الكتلة التي تعاود تمظهرها جمالياً من خلال تقصي وتجذرة الأسس الجوهرية لبنية التكوين وإمساكه بالحل الهندسي (جوهرياً) للتشكيل النسقي، فهنا يطمح (سيزان) في خطابه أن يعيد أمجاد الكتلة والتكوين النهضوي، فهو فنان اتبع منهجاً بنائياً للشكل ينهض على رؤية تجريدية تقترب من طروحات (أفلاطون) الميتافيزيقية الذي مجد الجمال الخالص، أذ يرى هذا الفيلسوف أن الجمال الخالص (في ذاته) يتموضع في البناءات الشكلية التجريدية الهندسية الناتجة عن الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح فهذه الأشكال تكشف عن جمال مطلق مفارق للعالم المادي النسبي والزائل وبهذا فإن (سيزان) " أعرض عن الحالة الزائلة للأشياء ونحى بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت بما هو موجود في الأشكال الهندسية " ، فقد " نشد (سيزان) شكله في الشيء ذاته، ليظهر البناء الكامن في المواضيع الطبيعية، ولقد تضمن هذا، التأكيد على السطوح، والكتل، والحدود الخطوطية، التي تولت منح لوحاته نظاماً هندسياً، وقد قال (سيزان) ذاته بأن الطبيعة يمكن أن تحول إلى اسطوانة وإلى كرة وإلى مخروط وذلك قريب جداً من السطوح والأشكال المجسمة التي ذكرها (أفلاطون) "، حيث أن بنائية الشكل الفني لدى (سيزان) تنهض على عمليات تحليل الأشكال الطبيعية ومحاولة استمكان هيكليتها الهندسية التي تمثل حقيقتها الجوهرية الثابتة، كما ان الرؤية الجمالية وفضلاً عما ذكره (ريد) تحقق مقترباً من الطروحات الأرسطية، إذ يتخذ الشكل الفني انطلاقته الأولى بدءً من الطبيعة المرئية، ولكنه يتصاعد في البناء متجرداً من الفردية والجزئية، وهو بالتالي يحاول الأقتراب من الجمال الخالص الهندسي الذي ذكره (أفلاطون) ، فقد كان هدف (سيزان) هو مسك جوهر الأشياء وبدون زيف الإحساس، وفي هذا الخصوص يقول (سيزان): " أعتقد إنني أصبح أكثر صفاءً في مواجهة الطبيعة، لكنه يستدرك قائلاً: كل ما نراه يتشتت ويختفي والطبيعة دائماً هي ما هي عليه، ولكن لا شيء يتبقى منها، لا شيء مما نراه، ولابد لفننا من أن يمنح الطبيعة معنى الاستمرار المثير، إلى جانب مظهر كل

تغيراتها، فسيساعدنا هذا على الإحساس بالطبيعة كشيء ابدي"، اذ ان (سيزان) قد أرسى مبادئ جديدة في رؤية الشكل ووضع اللبنات الأولى لفن يبحث عن بنية شكل خلف مظاهر الأشياء.

هنري ماتيس Henri matisse :

رسام فرنسي الاصل نهج الاسلوب التعبيري ولقد تأثر بفنانين سبقوه امثال (مانيه، وبيسارو، وسيزان، وغوغان، وسورا) ولقد عكس هذا التأثير في رسوماته ومما يدل على ذلك قوله (لم اتجنب مطلقاً تأثير الفنانين الاخرين، ولو كنت قد فعلت هذا لتصورته جبناً ونقصاً في اخلاصي لنفسي)، اذ يهدف (ماتيس) في أعماله إلى حقيقة أخرى تكمن خلف المظهر العياني للأشياء، فهناك حقيقة متأصلة يجب عزلها عن المظهر الخارجي عند تقديمه، وهي الحقيقة الوحيدة التي تهمنا، فلم تكن هذه الرسوم نتيجة للمصادفة إلا في القليل النادر ويظهر في كل منها كيف أن الضوء يغسلها جميعاً كما عبرت عنه حقيقة الصورة، إذ سعى (ماتيس) إلى التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء، لذا نبذ الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية، ففي الرسم كان يقول (كل هذه الأشياء تبقى كما هي وتبقى حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع، فالدقة ليست هي الحقيقة) وحاول (ماتيس) أن يتمثل بصرياً ما صرح به بخصوص اندماج عالمه الداخلي بالخارج، إذ يرى أن الفنان يدمج ويتمثل تدريجياً العالم الخارجي داخل نفسه حتى يصبح موضوع التصوير جزءاً من كيانه، أي يمتلكه بداخله ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص، وأن اختياره للألوان لا يستند إلى نظرية علمية، بل أنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها، فالفن لديه هو تكثيف الاحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها، وقد اهتمت اعمال (ماتيس) بالنظام اللوني القائم على التضادات والأنسجامات، والبنى النصية التركيبية القائمة على نظاماً علائقياً بين الوحدات المهيمنة والأخرى مصاحبة لتمثل السياق العام، فحرر نصوصه تراجيديا اللون ضمن منظومة علائقية أسلبته من حيثيات الواقع الموضوعي، فثمة هيمنة للأنظمة اللونية والخطية الملونة الممتدة بأتجاهية مرنة سوغت معها بنية الرسم من خلال جدل الأنظمة اللونية والخطية المتصارعة على هيمنة الدوال النصية،

فأهتمت نتاجات الوحوشية ببنية الشكل من خلال استخدام اللون الصريح للوصول الى نماذج شكلية خالصة -لاعتبارها الوحدات المهيمنة -- فحمل النص بثقل وتحويل الاحتفاء بالمظاهر الاجتماعية ونشوتها عبر تشكلات شكلية ولونية تفعم بالحيوية والنقاء والعفوية، فذكر (ماتيس) " ان انتقائي للألوان لا يرتكز على أية نظرية علمية، انه يرتكز على الملاحظة وعلى شعوري ومعاناتي وحساسيتي أنا "، و(ماتيس) يريد صورة فنية لونية يرتقي فيها اللون الى مستوى روحي (مثالي) كما في لوحة (الموديل) وحيث يقول (ماتيس) "ان ما اسعى جاهداً في سبيل الحصول عليه انما هو اولاً وقبل كل شيء التعبير"، مما دفع لربط (ماتيس) بالتعبيرية كأحد اهم روادها ومنظريها، اذ اظهر (ماتيس) ميلاً للالوان المشرقة دون ان يكدسها- مثل ما فعل (فلامنك) -فهدف (ماتيس) كان نقل معطيات العالم الخارجي والمشاعر التي تثيرها بالتمرد على القواعد الكلاسيكية وصولاً الى ما بعد الانطباعية من عمق وضوء وظل و منظور لوني وخطي وبما يمكن الفنان من تطوير الانارة واللون في اللوحة، والذي قاده الى استقلال اللون عن الموضوع وتحرر اللون الكامل حيث توسعت النقاط الملونة الى مساحات ملونة يكتفي معها (ماتيس) بأشارات اولية للاشكال المرسومة في (مشاعر نضرة وسطحية) سرعان ما عاد ليؤكدها حيث يقول بأنه يريد (ان يصل الى حالة تكثيف المشاعر التي تصنع اللوحة)، فـ(ماتيس) كان يصبو الى قيام شكل جوهري في عمله الفني ومثال على ذلك حديثه مع الكاتب (جورج ميشيل) وفي تعليق على احدى لوحاته التي وصف الكاتب المياه فيها بأنها ثقيلة تشبه مادة المينا التي تطلى بها المعادن والخزف حيث يقول (ماتيس)"اجل ان المادة يجب ان تكون جميلة وان ذلك يعني بالتقريب ما هو جوهري" مما يربط الصورة الفنية عند (ماتيس) مع الصورة عند (ارسطو) في توحدها مع المادة ومع وحدة الوجود الفكرية والمادية عند (هيغل) ولذلك فأن (ماتيس) يرد على تلك التي اخبرته ان لوحته لا تشبه آي امرأة في هذا الكون بقوله "ولكن هذه يا سيدتي ليست امرأة بل لوحة".

فينست فان كوخ (1853- 1890) Vincent Van Gogh

فنان هولندي عاش حياة قلقة مضطربة، وعانى من ألم النفس بقدر ماعانى من مآسي الحياة، بدأ حياته في لاهاي، ثم في لندن وانتقل الى باريس، ومنها الى بلجيكيا... وانتقل مرة اخرى الى باريس وتعرف على (تولوزلوترك . واميل برنار)، وتأثر بالفن الياباني من خلال الاب تانغي ولعل (فان كوخ1853- 1890) أهم من لخص مقولات التعبيرية، حينما كرس خطاباته اللاهوتية مع الفن الذي أوصلته إلى طروحة رسالية دمجت الجوانب الروحية بالمادية، وإن إيمانه بالرسم يقابله الإيمان بالروحي لإنتاج "مثالية درامية"، لأن الذات فيها كانت خالصة وثورية بوصفها ذات فعالة وخالقة من خلال العودة إلى الفكرة الأرسطية والرغبة في "أن يضيف الإنسان إلى الطبيعة" كنتيجة حتمية لإنتاج الجمال بالتوفيق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الداخلية التي تتحكم في مسارها الذات العارفة، ولم يتخذ)كوخ(من الطبيعة مشروعاً لبحثه الجمالي، بل كانت محض فضاء يستدرج المتلقي كي ينفتح على تراجيديا إنسانية، وقد قال ذات مرة "آنا لست رسام طبيعة" (ونحن لم نرسم شكلاً ما أو نرسم أشجاراً كما لو كانت أشخاصاً، فإننا أناس بلا عمود فقري، أو لنا عمود فقري ضعيف)، ويعد (كوخ) مؤسس الحركة التعبيرية الحديثة والاب الروحي لها، فالفنان التعبيري يعبر عن الازمات الذاتية على سطح اللوحة اذ بدأ الشك بكل المقولات الذهنية وابتكار معايير جديدة وتراكيب مستحدثة لارتباطها بالذاتي اكثر من الموضوعي، وقد وجد (كوخ) الحرية في هدم الاشكال وبناء اشكال خيالية ناتجة عن قوة ضربات الفرشاة وقوة اللون ذي الصبغة الكثيفة اضافة الى صدق الانفعال والخيال الحر ومايسفر عنه من قوة في الاداء والتعبير بعيداً عن المحاكاتيه للاشكال بحيث احال التعابير الجسدية والملامح الى كثافات لونية فأصبح اللون فيها تجسيداً لقيم تعبيرية ورمزية تطفح بالمشاعر الانسانية، ولقد كان فن (فان كوخ) عبارة عن مجهود متواصل في سبيل حب الحياة في لوحاته لذا كانت رسومه نابضة بالحياة عامرة بالاحساس المركز غير ان هذا التداخل بين مشاعر الفنان والصور التي ينقلها عن عالمه ظل منشوباً بشيء من التفكيك، وقد عمل (فان كوخ) من خلال ذلك على الوصول بالنتاج الفني الى اقصى درجات التعبيرية من هندسية وصرامة

العالم الواقعي بينه وبين انفعالات روحه الحائرة، ولقد استخدم (فان كوخ) نظام اللون بطريقة خاصة تتجاوز كل مفهوم وصفي او صوري للمرئيات وصولاً للتعبير عن دواخل النفس البشرية، وقد استعان باللون للتعبير عن صفاء الحس والتمهيد لخلق لغة فنية جديدة بكون اللون الصافي يمتلك قيماً تعبيرية فضائية اضافة الى كونه يحمل مدلولات نفسية داخلية تعبر عن عواطف الانسان وافكاره اصدق تعبير، وقد استطاع (فان كوخ) ان يتحرر من حسية الانطباعيين، واعماله الفنية تعد تعبيراً حدسياً خالصاً وصادقاً محرراً لانفعالاته الباطنية وذاته المضطربة ، ولقد رفض (كوخ) فكرة وجود حقيقة موضوعية في الطبيعة وقد اكد على نظام الذات وفكرة التعبير، اذ كان في طليعة المذهب التعبيري الحديث وقد مرت حياته كعاصفة هزت وجدانه وتمخضت في لوحاته عن تلك العواطف المفعمة بالحنان والعاطفه على البؤساء فقد كان فنه ثورة متصوفه نلمس فيها حباً للانسانية الذي اهتم بها، وقد واكب على تصور الناس " القلقه " بدافع من روحه الحساسه ويقول (كوخ) " ان الانسان بغير حب اشبه بمصباح لا يضيء، ان المصباح قد يكون صحيحاً لاعيب فيه خزانته مليئة بالزيت ولكنه يظل وكأن لا وقود له حتى تمسه هذه الشعلة القدسية فتجعله يشع نوراً وضياءاً وتمكنه من تحقيق رسالة وجد من اجلها " اذ نستيطع ان نلمس في اعمال (فان كوخ) و (سيزان) و (غوغان) مدى حرية الفنان في استخدام اساليب تعبير مختلفة تعبر عن احساسيسه وانفعالاته ووضوح طابعه واسلوبه الخاص، فأن (كوخ) قد حرر اعين جيل من الفنانين بما ابرزه من الوان ملتهبة عن طريق ترجمته المباشرة للموضوعات التي استثارته بأستخدام فرشاته بشكل ايقاعي، ونجد ان كثير من التعبيريين اخذوا نزعة (فان كوخ) في وضع طلاء التصوير فوق سطوح لوحاتهم بكميات كبيرة ويحددونها بخطوط سوداء ثقيلة، اما الصفة التي اكتسبها في فنه فقد كانت مستمدة من التقليد الرومانتيكي للقرن التاسع عشر والتي تتميز بالمعالجات الانفعالية التلقائية، اما اعماله فقد كانت بمثابة مجالات للحركة الحيوية التي تمارسها الروح في محيطها المادي بحيث ان النظام الجمالي للالوان يعمل على مستوى الانفعال ونظام الذات.

بول كلي Paul klee :

رسام سويسري عرفت رسومه بالفن الياباني والبدائي كرسوم الاطفال والمجانين ولكنه كان يرى ما لا قدرة لعين على رؤيته ويسمع مالا قدرة لاذن على سماعه فهو يشعر حتى بحركة النباتات في تفتحها ونموها ، كما أشار (كلي) إلى أن العناصر الخاصة بالعملية الإبداعية تحدث في منطقة ما قبل الشعور في أثناء نمو العمل الفني وليس في منطقة اللاشعور ، إذ يقول أنني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي ينظر إلى الغابة ، أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إليَّ وهي التي تكلمني ، وكنت هناك أستمع وقد يهدف الفنان (كلي) الى تحريك الاستجابات المألوفة والى توليد إحساس عميق ، أي الى إعادة بناء إدراكنا الاعتيادي للواقع ، لكي ننتهي الى رؤية العالم بدلاً من مجرد التعرف عليه على نحو لا مبال ، أو على الأقل لكي ننتهي بتصوير واقع جديد ليحل محل الواقع – الذي هو الآخر ليس أقل خيالاً – والذي ورثناه واعتمدنا عليه لذلك تسعى تجاربه الإبداعية للانفلات من القواعد والصيغ النمطية ، سواء في البناء التشكيلي أو في معالجة المحتوى الرمزي والدلالي ، فتصورات (كلي) تزاوج بين الجمال والغرابة معاً ، فقد تباين أوجه التقارب بين التجسيد الرسموي وتشكلاته والبنيات العلامية في الفنون الأخرى ، فيبدو فنه غريزياً وخيالياً و لا يتمتع الا بالقليل من الموضوعية ، يتباين بين ما هو تمثيل بصورة طفولية أو بدائية أو جنونية حيث كان لـ(كلي) أسلوباً رائعاً متأثراً قليلاً بالتكعيبية الأورفية (لديلوني) إذ تحسسها وتبنى إيحاءاتها ، فقد قدم دراسات تجريدية عليها النظام اللوني الدال وهي تستكشف عن بحث متأن لمفهوم الإبداع والجمال على أساس التعالقات التي تثيرها الوحدات اللونية ، فهي تبث شفراته الجمالية من خلال سيطرته على فعل التكوين والتشكيل الرسموي وسيطرته على الأنغام الدافئة للوحدات اللونية في النهايات الشكلية ومستوى التدرج اللوني ، فما توحي به تلك الإمكانيات هو خير دليل على التمازج الروحي في تفعيل البنية اللونية وتحديث نظام اشتغالها لما تحدثه من تبدلات وتحولات في البنية الشكلية المجسدة ، ويعد (بول كلي) من اشهر " الفرسان الزرق" وقد اصطفته رية الالغاز والخيال الجني من بين جميع الرسامين ابناً لها وورثياً ، وكان بوسعه ان ينطلق كما يشاء من عالم المادة الكثيف الى عالم الهسهسات والاشباح الراقصة عالم النقوش المترقرقة على

صفحات المياه وعالم الشياطين المطاردة للفن حاملة على رؤوسها اهلة اشبه بنصال المناجل ومزدانة شعورها بنجوم ذهبية متألقة وعالم الالات المزقزقة وعالم الاجواء المشحونة بالاحلام تمر في اعماقها سهام مزقزقة ، ولقد التقطت حساسية الفنان (كلي) كل ما يقع في مجالها الحيوي من تأثيرات مرئية او غير مرئية: التخطيطات الصبيانية... مخارج الالفاظ الخطية التي (تلثغ) بها افلام الاطفال.... الصور الايحائية للاقنعة الافريقية ، وهكذا انسابت عن كل هذا الخليط العجيب من المصادر ، اساليبه وطرزه المدهشة واراؤه التي صارت فيما بعد ينابيع يرتوي منها الفن الحديث ويمكن القول بأن (كلي) قد استمد خيالاته وتخيلاته من العقل الباطن لانه مركز الاستقبال للوحدات والصور ومختزنات الذاكرة لذلك تسعى تجاربه الابداعية الى الانفلات من القواعد وكل الصيغ النمطية سواء في البناء التشكيلي او في معالجة المحتوى الرمزي والدلالي، ومن الخطأ ان تتخيل بأن بعض رسوم (كلي) تشبه فن الانسان البدائي (فن البوشمان)، فالفنان البدائي يتمتع بدافع معين مرتبط بعاداته الغيبية او السحرية وهو مدرك لوجود نضاره (وهم قبيلته) وهو يختلف عن (كلي) في احتياجاته الى نوع من الثورية ، الايهام ويمكن الاضافة الى ان رسوم (كلي) تختلف عن رسوم الاطفال رغم ان هناك تماثلاً في بساطة طرحها وفي خيالها الساحر وتكوينات خطوطها ، فرسوم (كلي) تتمتع بقيم تعبيرية عالية وتتميز بالذكاء وتكون موجهة الى جمهور مثقف، في حين ان الطفل لا يرسم سوى لنفسه (في حالة رسمه صورة جيدة) وقد يدهشنا بجمال مدركاته وغرابتها وهو مقتنع بأنها اشياء عادية وطبيعية وقد تنوعت اعمال (كلي) ونتاجاته وقد اشار " هربرت ريد " الى ان (بول كلي) كان متفقاً مع السرياليين في تأكيد اهمية اللاشعور ولكنه لم يقبل وجهة نظرهم القائلة بأن العمل الفني يمكن ان يكون عبارة عن عملية اسقاط تلقائي من اللاشعور لان العملية الفنية تشتمل الملاحظة والتأمل، كما ان فن (كلي) ماهو الا جسراً بين التجريدية الهندسية والرمزية الحلمية مابين التكعيبية ومافوق الواقعية ، أن عبقريته مثل (عبقرية بيكاسو) تشتمل على تطرفات الحركات الحديثة.

بابلو بيكاسو Pablo picasso

فنان تكعيبي درس الفن الزنجي، وأعجب بالحرية المطلقة التي يتمتع بها الفنان، وأعلن أن الملاحظة الدقيقة هي توأم المخيلة الساطعة، وتتعاونان مع فلسفته المثالية في مجال البحث عن مظهر جديد يضيفه إلى الفنون الزنجية، ومقولة (بيكاسو) "يجب ألا نبحث، بل يجب أن نكتشف" هي المعنى الحقيقي الذي قصده، وهو وضوح ما نعنيه ونريد إبرازه في يسر لأنه جزء من الحياة موجود في أيدينا وتحت أقدامنا، والوحدة الاندماجية بين ذات الفنان وموضوعه الخارجي، هي التي جعلت من "التكعيبية" تحتفي بأشياء الواقع وموجوداته في عودتها للأشياء الأولى ولموادها الخام وتوظيفها على السطح التصويري مثل ذرات الحصى والأوراق المتساقطة من الأشجار وقطع الجرائد المهملة، وحددته مرحلة التلصيق (الكولاج) التي مارسها (بيكاسو وبراك) على وجه التحديد، حيث قاما بمحاولة إعادة تأسيس القيم الصورية للأشياء وجعلها أكثر بروزاً للعين فأبتكرا (قطعاً من الجرائد وورقاً مطلياً وورق تغليف) وتم لصقها مباشرةً على القماشة، وأحياناً وضعا لمسات من اللون عليها، أي توضع الحقيقة المحولة بجوار الحقيقة الخام (الأشياء الواقعية)، فتتحول الأخيرة وتكتسب قيمة صورية وأهمية دلالية في ضوء العلاقة الجديدة (الكولاج) القائمة بينهما، فحينما ترسم اللوحة وتلصق أجزاء مصورة أو مرسومة عليها، فذلك لكي يمثل هذا (الفعل الدخيل التام) فترة أو فترات من غيبوبة تتخلل وعي الفنان فتمنحه بذلك معنى حلم، وكذلك التلصيق فهو إنجاز تصويري أو فني أو مجرد صفة طبيعية، وقد سار فن (بيكاسو وبراك) على مسار (سيزان) من اجل إيجاد نظام فضائي متشابك بأحكام في خلفية العمل، فنجد عمل (براك) "العادية الكبيرة" كشف عن رد فعل تجاه عمل (آنسات افينيون) في الرؤية الشمالية/ اليمنى منها "فقد إتبع نفس طريقة (بيكاسو) في الجمع بين وجهات نظر متعددة داخل النص الواحد"، وعندما يرسم في العمل التكعيبي من عدة جوانب سوف يخرجها عن حقيقة الأشياء المادية كما ترى امام العين أو بالرؤية البصرية وصولاً الى رؤية أكثر تكاملاً رؤية محاثية للتصوير العقلي، لتحقق رؤية فنية فيها نظاماً جمالياً في علاقات العمل الداخلية.

نظرية الإمباثي Empathy :

هي الاسقاط التخيلي لحالة وهمية على شخص بشكل يجعله يبدو مأخوذاً بها أو هي القدرة على مشاركة مشاعر وأفكار الآخرين وتجد تفسيراً للمتعة الجمالية في طبيعة العلاقة التعاطفية القائمة بين المتلقي والعمل الفني، هذه العلاقة لم تتكشف بكونها مجرد شعور مرافق (شعور مع)، بل تقريباً كشكل من التماثل الخيالي للذات مع الشعور (شعور في)، أنها علاقة إدراك فوري، مباشر، حدسي، لشكل، لشيء ما.

جورج سوراه George Seurat (1859- 1891):

وهو احد اهم ممثلي الحركة الانطباعية المحدثة، ولد في باريس، عام 1859، والتحق بمعهد الفنون الجميلة عاملاً مع (هنري لومان) احد تلاميذه انغر... واهتم بتجارب الفيزيائيين وابحاثهم، وانه ركز على نظرية التضاد الذي بنى عليها جميع اعماله فأخذ على عاتقه مهمة اخراج الانطباعية من مأزقها هذا، وذلك بتقنية علمية تعمل على تراص النقاط اللونية المتعددة والمختلفة، تاركاً لعين المتلقي مهمة مزجها من جديد، بحيث ان ينظر الى داخل (العمل) متنقلاً فيه من الاقرب الى الابعد، وهكذا حتى تختفي الاشكال في اعماق الافق فعمل (سوراه) من خلال تفتيت وحدة اللون الى جزيئات متجاورة الى ايجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط والشكل نفسه، فأصبحت الاشكال جزء من المحيط واصبح المركز يساوي الهامش في الاهمية، لذلك سميت التنقيطية بـ(التقسيمية) ايضاً، وهنا يقول (ماتيس):" ان الانطباعية، او بالاحرى هذا الجانب الذي سمي بالتقسيمية... قد ادى فيه تمزق اللون الى تمزق الشكل" فمع التنقيطية بدأ الشكل يفقد وحدته الاصلية وتحول الى ذرات هائمة في عالم المادة ومع اعمال (سواره/ سينياك) تتوضح أهداف الانطباعية المحدثة كإعادة البناء والتكوين، والتقيد بمظاهر الأشياء ومقايسها وأحجامها وأشكالها، لذلك (أحدثت التقنية التنقيطية رفع الحاجز بين الواجهة والخلفية على السطح الرسموي من خلال تألف الضربات اللونية ذات الأنظمة المتضادة والمتجاورة)، ونجد ان (سوراه) اولى في معظم اعماله اهتماماً واضحاً بذلك... عندما يرسم الانتقالات المفاجئة، فهو يضفي على الوعي المتوازن الهاديء الذي يميز الرسامين الكلاسيكيين، ويقابل دائماً غنى

الحياة المريك العشوائي بأشكال مبسطة، نقية، واضحة، ولقد حظي (سوراه) بأعجاب فناني القرن العشرين المولعين بالتفكير الهندسي - لاسيما بعض التكعيبيين - الذين ثمنوا التأثير الكلي والجانب الفكري في فنه، والسيطرة المتعمدة التي مارسها على حساسيته. "سعى (سوراه) دائماً الى العثور على معان لم تكن معروفة من قبل، وانجز عملاً واعياً من جانبه، لابتكار اشكالاً لونية لم تكن لها سوابق في تاريخ الفن اشكالاً ليس بينها من ترابط الا ذلك الترابط الخفي النابع من الفنان ذاته"، فهو رسام فرنسي اتصفت رسومه في البداية بالدقة الكلاسيكية وكان ينسق الاشكال والخطوط في لوحاته تنسيقاً دقيقاً بحيث ينسجم كل عنصر مع غيره من العناصر وكان من التأثيريين.

بول سنياك (1863- 1935) Paul Signac :

ولد في باريس، تشرين الثاني عام 1863، طبق نظرية التجزيء في اعماله التي اوجدها (سوراه)، انطلاقاً من النقطة التي يكبرها حتى يحولها الى رقشات كعناصر الفسيفساء، وتتميز اعماله بقسوة في تعددية الوانها، وهو المروج الاول للانطباعية المحدثة، وظل وفياً لها حتى وفاته عام 1935.

التنقيطية pointillisme:

اطلقت على هذه الحركة الفنية تسمية التنقيطية بعد ان حولت الانطباعية، قبل نهايتها الى قانون ونظام وبمقتضى هذه النظريات العلمية التي تبنتها الانطباعية المحدثة تحولت بنية العمل الفني الى مجموعة من الذرات، واصبحت الأشياء كلها بما فيها الانسان موجودات فيزياوية لبنى تصويرية تسهم مع سواها في العلاقات التكوينية لرؤية كلية وشمولية لـ (العمل الانطباعي)، مما جعل للفلسفة الذرية (التي اكدت على تفتيت الذرة ورد كل الموجودات المادية الى جزيئات صغيرة وتحطيم هذه الجزئيات الذرية وكشف جوهرها والاستفادة من طاقاتها بعد ان كان الاعتقاد بعدم امكانية تجزئتها)، وكان للتفكير بتجزئة الظواهر تأثير وصدى واسع لديهم، وخصوصاً في اعمال(سوراه، وسينياك) اذ حولت اكتشافات الانطباعيين الى منهجية تطبيقية... بأستخدامها الضربات اللونية المستقلة او المجزءة وفق منهج علمي واضح، أي ان مزج الالوان لايتم على الملونة، بل

يحصل بصرياً في عين المشاهد، بفضل تجاور هذه البقع والنقاط اللونية على سطح العمل فالأنطباعية المحدثة وتقنيتها التنقيطية لم تكن هدفاً فنياً لـ(سوراه) الذي كان هدفه بالدرجة الاساس خلق هارمونية الاسلوب الخالد فلو عاش (سوراه) لفترة اطول لقدر له ان يصبح اعظم فنان حديث لان احسن العناصر في تصوير اليوم هي (الصورة الناطقة) مرتبطة بما قدمه (سوراه)، ولعل ما تناولته الانطباعية المحدثة – من موضوعات الانطباعية السابقة ومضامينها – إنما كي تعالجها بتقنية جديدة، فتجعل من الموضوع صيغة رياضية وتضبط معه القيم اللونية منهجياً، بحيث يتحول النص الى وسيلة استعلامية حول الموضوع من دون الإشادة بأي شعور بعيداً عن التأثير والإيحاء.. أي ان الوحدات اللونية بما اكتسبته من قيم ثابتة ذات طبيعة تجريدية، فعوضت بتطوير الفضاء القائم على تجزئة القيم اللونية وتقابلها حسب منهج علمي، وقد وجهت التركيز على ميكانيكية الإدراك البصري، وجعلت من الرؤية عملية معقدة تتطلب من المتلقي مشاركة فاعلة، وتسهم في الانتقال من النص المعتبر انعكاساً لعالم مرئي، الى النص الذي بات مجرد مساحة قائمة بذاتها، تعبر عن واقع لا يعيدنا سوى الى نفسه، ومهدت هذه الرؤية العقلانية وأوجدت لها صدى وامتداداً في المحاولات التي أدت الى التجريد، من حيث زوال الموضوع او تحوله الى مجرد مسوغ للرؤية أو التأليف الرسموي، إذ انتقلت الانطباعية من تكنيك بنائي يعتمد على الأداء السريع والتلقائي، إلى منهجية أقرب إلى العقلية والحسابات العلمية حيث " تناولت الانطباعية الجديدة دراسات الفيزيائيين أمثال (شفرول)، (ماكسويل)، (وود)، (هلمهولتنز)، (شارل هنري)، معبرين بذلك عن إرادة لخلق انطباعية علمية ...استخدمت تجزئة السطح التصويري إلى بقع لونية محسوبة وفق قانون التضاد المتزامن بتثبيت الضربات اللونية الخالصة وتجزئتها بحسب منهج علمي معتمدة على ميكانيكية الإدراك في الأبصار ومن بين رواد هذا الاتجاه (بول سينياك 1863-1935) و (جورج بيير سوارا، 1859-1891)، إذ حددوا أبعاد هذا الاتجاه الجديد، وادعى (سوارا) بأنه " استطاع أن يُرتق الثوب الممزق الذي خلفه الانطباعيون السابقون " وبقدر تعلق الأمر بهذه التحولات التي شهدها الفن الأوربي والتي قادت في النهاية إلى ظهور تيار الرسم التجريدي فإن الإضافة التي حققتها الانطباعية المحدثة جاءت عندما

تخلى رواد هذا الاتجاه عن الأداء السريع لرصد اللحظة الهاربة كما كان متبع سابقاً " فأتخذوا آلية أكثر تروي وتعقل، دون أن يفقدوا اهتمامهم بقيمة اللون التعبيرية والتشكيلية، الأمر الذي قادهم شيئاً فشيئاً نحو التجريد والإدراك الذهني للخواص الكلية والجوهرية للظواهر الكونية والإنسانية "، واستهدفت الانطباعية المحدثة من العمل الفني إظهار جماليته من خلال قيمته التصميمية بعد ان عالجت اللوحة بنائياً بمساحات اللون المتجاورة والمتناسقة وفق قانون بنائي واحد، وهذا ما وجده (مولر) في أعمال (سوارا) إذ يرى إنه بالرغم من وجود عناصر قصصية (أشكال تشخيصية) فليست هي ما يتبقى في الذاكرة بل الأسلوب في معالجة البناء الفني فيها، إذ يكمن الجمال بالتلاعب في الألوان والخطوط فكل شيء قد تحول، بالأساس إلى هيمنة الفن الخالص، ويوعز ذلك الأسلوب إلى آن (سوارا) استوعب أهمية وجود قانون بنائي تنتظم وتأتلف حوله المساحات اللونية معلناً عن تأثره بدراسة (قواعد فن التخطيط) لـ (شارل بلانك) وأكتشف فيه جملة أثرت فيه وهي: - اللون الذي يختزل إلى قواعد محددة معينة يمكن أن يدرَّس كالموسيقى، وحققت الانطباعية المحدثة مقترباً من صيغة البناء الفني في الرسم التجريدي عندما اتبعت في تكنيكها البنائي وضع المساحات اللونية الخالصة بصورة متوازية مع المسطح التصويري وعلى شكل نقاط أو بقع من الألوان ولصغر تلك المساحات اللونية أطلق عليها اسم التنقيطية فضلاً عن آن هذه البقع من الألوان غطت سطح اللوحة بشكل كامل، فأخذ الفنان يتعامل مع اللوحة كسطح مستوي، وبهذا يقول (ليماري) آن ثمرة ذلك التكنيك الذي يتركز حول سلسلة من الضربات القصيرة والنقلات المفاجئة، أدى ذلك إلى إنقاص العمق، من أجل خلق التأثيرات السطحية، فأصبحت الواجهة والخلفية تتآلفان معاً بضربات لونية متضادة ومتباينة ومتجاورة أو متدرجة، وبهذا يقترب العمل الفني من صيغة التسطيح وهي بلا شك أحدى سمات الرسم التجريدي، حيث أن التحول الذي حدث هو تحول من اللوحة كأنعكاس لعالم مرئي وهو عالم الأشياء إلى اللوحة كمساحة، كشيء بحد ذاته، كواقع جديد لا يعيدنا سوى إلى نفسه كبناء فني.

جماعة الجسر Bridge group:

أن تـأثيرات (جماعة الجسـر) ألقت بظلالها على الرسـم التعبيري، فقـد أحتمـت هـذه الجماعـة بالمعـالم الإنسـانية وبنيتهـا التشخيصية، حيـث لم ينبـذوا الأفكار الأساسية للتقديم الإنساني في النص الرسموي، وعليه اقتربت نتاجاتهم – بالرغم من اختلاف الأساليب – من الوحوشين أمثال (ماتيس/ ديران/ فلامنك) الذين رفضوا التجريد الهندسي للتكعيبين ولقد رأت (جماعة الجسـر) في العنف الثوري ضرورة ملحة، على الرغم من ارتباطها بتيارات سبقتها كالرمزية والفن الجديد، وأدركت بأنها كانت تشكو منه في كل المجالات من التسلطية والتقاليدية – على المستوى الإقليمي، وللتعبير من موقفهم من هذا الواقع، لجأوا الى الفن الخطي، معتمدين في ذلك على ما تقدمه لهم من قيم تشكيلية فنون القرون الوسطى والبدائيين، الا ان الحركة التعبيرية لم تنمُ وتأخذ أبعاداً جديدة الا مع فناني (الفارس الأزرق) ومع التيارات الفنية لما بعد الحرب العالمية الأولى، لأنها كانت أبرزها وأكثرها تمثيلاً لطبيعة تلك المرحلة، ولابد من ان نشير الى ان (دريسدن) في عام 1905 شهدت ظهور المجموعة الاولى التي رفعت لواء التعبيرية الالمانية لاول مرة والتي عرفت بأسم الجسـر، وقد ضمت في البداية اربعة فنانين من الشباب هم: (فرتيز بليل، ايريش هيكل، ايرنست لودفيك كيرشنر، وكارل شميدت روتلوف) ثم التحق بهم (ماكس بكشتاين، واوتو مولر) ولا بد من ان نشير الى ان مؤسسوا الحركة لجأوا الى استعمال ألوان تأتلف تلك التي استعملها الوحوشيون، ولجماعة الجسـر اسماء اخرى مثل (القنطرة) او (البروكة) او(جماعة الربانية) اذ سطعت في افق الفن الحديث وتمتع اعضائها بمؤهلات عبقرية ومواهب عدة استطاعت ان تقحم كل الحجب التقلدية امامها، وفي صدد ذلك لابد من القول بأن جماعة الجسر تحدت النزعات التقليدية البرجوازية كما ان لديهم الرغبة الجارفة في الوصول الى نوع من الحرية الفكرية وبالتالي الايمان الثوري الصادق بحالة انسانية جديدة للتطلع الى فن جديد يتصف بالتقصي في الذات وفي دواخل الاشياء، ولقد كان لكل رسام من رسامي جماعة الجسر اسلوبه الخاص فالرسام (روتلوف) اهتم بالمناظر الطبيعية، و(مولر) اهتم برسم الحركات الانثوية وتلوينها بألوان داكنة في الطبيعة، اما (هيكل) فقد تخصص برسم البورتريهات والنحت على الخشب، في حين

(كيرشنر) كان فناناً متعدد المواهب انتج اعمالاً فنية كثيرة واهتم بمناظر الطبيعة التي يتضح فيها التأثير بفن الدول المحيط وكانت له عدة لوحات لمشاهد من شوارع برلين، ويمكن الاشارة الى ان فناني الجسر اتخذوا من (محترف كيرشنر) مركزاً لحركتهم الجديدة وموطناً لعالمهم السحري المشحون بالافكار وزينوه بالرسوم الجدارية والتهاويل النحتية وانطلقوا منه الى غزوا الطبيعة والتصدي لرسم النماذج الحية بحرية لم يألفها سابقهم من الفنانين اذ نجد ان فناني الجماعة اتجهوا الى الريف الالماني ليجعلوا منه مادة لفنهم لكنهم لم يسلكوا الطريق الضوئي الذي سلكه الانطباعيون من قبل بل زاوجوا بين اللون والخيال، بين الكتلة والانفعال ليصلوا الى ذروة التعبير وقد احتلت انظمة الشكل مكاناً رئيسياً في الصورة وتحرر نظام اللون من كل قيد يرتبط بالعالم المرئي وصار وسطاً للتعبير لايشترط فيه صدق المحاكاة وهكذا بدأت البحيرات واحراش الريف الالماني وجموع السابحين والسابحات كما لو كانت عالماً مفرغاً في منشور من الوان مشتعلة، حارة مزهرة وبدت رسوم الاحراش والمروج واشجار الصنوبر بالوانها الحمراء والبرتقالية تحكي قصة للخلق جديدة يطفوا على سطحها (المتصور) ويرسب الى الاعماق ما هو (منظور)، وهكذا تبلورت جماعة الجسر على الصعيد الفني بعدما استهلمت مصادر متنوعة من السياق الثقافي المحيط بها فألقت بظلالها على التعبيرية.

جماعة الفارس الازرق:

مع جماعة (الفارس الأزرق) انعطفت الاهتمامات الإنسانية لديهم مع (كاندنسكي)، لأنه هيأ مفاهيمياً وتجريبياً بعداً آخر لحساسية إنسان الشمال، ولعل هذه الغريزة الأولية التي كانت تسعى الى التجريد الخالص كالإمكانية الوحيدة الفاعلة في تشويش وغموض صور العالم، والتي تتخلق التجريد الهندسي عفوياً وبدافع الحاجة الغريزية، ولربما كان ذلك ردة فعل إزاء رؤية العالم المشيدة من قبل التعبيريين، لذلك سعت نتاجات جماعة (الفارس الأزرق) الى الانعطاف نحو حرية خلق التمثيل الجديد بدون الملزمات الشكلية للشيء المجسد، عبر المنظومات اللونية والشكلية التي تعبر عن البواطن الداخلية التي تلاءم الأحاسيس الإنسانية، وعمدت تلك الجماعة بالحركة التي تشكل نهاية مطاف لتطور يجد أصوله، في ملتقى

حقيقـي وفاعـل للأفكـار والتجـارب الأوربيـة ، لـذا كانـت النتاجـات لهـذه الجماعـة لا تتوقف عند أسلوب فني محدد ، بل تلتقي فيها مختلف التيارات الفنية ممكـن تناقضـها وتباينها ، كالتعبيرية والتكعيبية ومختلف الاتجاهات التجريدية ، لـذا صـرحوا بـأنهم لا يسـعون الى نشـر أشـكال محـدده أو خاصـة ، فغـايتهم تبيـان (التنـوع في الأشـكال والعلامـات المتمثلـة ليتحقـق الهـدف بطـرق شـتى) ، فالمسـألة بنظـرهم لا تتعلـق بالتمثيـل الشـكلي بقدر ما تتعلق بالمضـمون وكانـت تسعى تعبيرية (جماعـة الفـارس الأزرق) الى إعادة بنـاء العـالم في حالتـه (الباطنيـة/ الداخليـة) ، بحيـث لا يكـون للطبيعـة الممثلـة ، في النصوص الرسموية ، مـن دلالـة الا بقـدر مـا تتحـول لتعكـس وصفاً إنسـانياً ، فمـا يميـز جماعـة (ميـونخ) هـو اعتمادهـا (الرمـز) والتوصـل مـن خلالـه ، الى المجـال الخفـي لميثيولوجيـا تكونـت حـديثاً ، قوامهـا ، تحويـل محكـم للتعـبير الى رمزيـة حيوانيـة ، مـع نتاجات (فرانز مـارك/ هنـريش كامبنـدوتك) اللـذين أصبحت الصـور الحيوانيـة لـديهما رمز تشـابه المخلوقـات ، ومصـدر هـذه التسـمية اهتمـام (كاندنسـكي وبـراك) برسـم الخيـول والفرسـان وتفضـيلهما للـون الازرق فضـلاً عـن ان احـدى لوحـات (كاندنسـكي) عـام 1903 حملـت هـذا الاسـم (الفارسـي الازرق) حيـث ان نمـط النظام التعبيري الذي بادر به (كاندنسـكي) واخـرون يقـود صـوب التجريـد وكـان بلا شك منوالاً اكثر مجازفة للتمثيل الرسموي ومن بين الرواد الذين رافقوه في هـذا الطريق (مارك) والفنان (بول كلـي) الـذي لـه دور يضـاهي دور (كاندنسـكي) ولـم تكن جماعة الفارس الازرق متلاحمة ومنظمة مثل جماعة الجسر فهي نهاية مطاف لتطـور يجـد اصـوله في ملتقـى حقيقـي للافكـار والتجـارب الاوربيـة ويؤكـد هـذا التوجه طبيعة المعارض التي نظمها الفـارس الازرق والـتي لا تتوقـف عنـد اسـلوب فـني محـدد بـل تلتقـي فيهـا عـدة تيـارات فنيـة علـى تناقضـاتها (التعبيريـة ، التكعيبيـة ، التجريـدي) ، وتختلـف اهـداف واصـول جماعيـة الفـارس الازرق الـتي اسسـها (كاندنسـكي ومـارك) في عـام 1911 في (ميـونخ) عـن تلـك الـتي شـرعتها جماعـة الجسر لنفسها تماماً ففي الوقت الذي تقاسم (كاندنسكي ومارك) مع رفاقهم في (برلين) الميل نحو العـالم الـداخلي وكانـا – مثلهم – مـدفوعين بتفسـيراتهما الذاتيـة للعالم المرئي فأن اعضاء حلقة (ميونخ) امتلكوا انفتاحاً فكرياً اوسع بكثير منهم فهـم لم يكتفـوا بـأعترافهم وفهمهـم الاتجاهـات العالميـة لكـنهم بخـلاف جماعـة

الجسـر الـتي اتسـمت اعمالها في السنوات الاولى بتماثل شـديد لم يعمـدوا فـط الى اسـلوب موحـد في نظـام التعبير اضافة الى ذلـك انـه بينمـا كانـت جماعـة الجسـر ملتزمـة بـالتغيير الاجتمـاعي بأعتبارهـا جماعـة ثوريـة شـابة كانـت عقيـدة جماعـة الفـارس الازرق فلسـفية في الاسـاس ومـدار البحـث عنـدها لـيس الفـرد عضـواً في المجتمع بل علاقاته بأدق اسرار الطبيعة اذ أن ظهور جماعة الفـارس الازرق مـاهو الا ايذان بمولد حركة فنية جديدة تركت اثراً واضحاً في مجرى الفن الالماني المعاصر لانها نقلت التعبيرية الى مجال جديد صارت فية الالوان رمزاً للمعـاني وليسـت وسـائل تعبيرية خالصة كما في اعمال (مـارك) كمـا استحالت فيـه التعبيريـة الانفعاليـة الى تعبيريـة مجـردة كمـا في اعمـال (كاندنسـكي) اذ انشـأ جماعـة الفـارس الازرق العديـد مـن المعـارض الفنيـة وكـان لهم دوراً نشـيطاً في الوسـط الفـني في (ميـونخ) لسنوات عدة وكانت لهم سلسلة قيمة من الرسـوم والتخطيطـات الزخرفيـة للعصـور الوسـطى والنحـت والمطبوعـات (الخشـبية والمعدنيـة) ورسـوم الاطفـال، ولقـد كانـت اعمال جماعة الفارس الازرق معقـدة نسـبياً وصـعبة القـراءة في بعض الاحيـان بسـبب تفجـر الموضـوع شـكلاً ومضـموناً عمـا كـان يبحـث عنـه جماعـة الجسـر مـن امـور اكثر عقلانية واكثـر ارتباطـاً بالحيـاة الماديـة المعاشـة فقـد اسـتبدلت بنيـة التفكير ببنية الشعور من خلال التعويل على الهياج الـذي يسـبق الشـكل ولم يوحـد رسـامي الفارس الازرق اسلوب عام لكنهم تشاطروا القناعـة بحاجـة الفـن الى الروحانيـة فقـد كان تجـارب (كاندنسـكي) مسـتقاة مـن مصـادر متنوعـة شملـت طريقـة (مـاتيس) الوحوشـية الـتي قادتـه الى الفـن التجريـدي وسـار (مـارك) ايضـاً علـى الطريـق الى التجريدية لكن الاعمال التي خلفها تقع ضمن التصنيف التعبيري.

التركيبية:

هـي عمليـة تطعـيم النصـوص الـتي وصـلت إلى تهمـيش الموضـوع الأصـلي بـالمرة، بعناصـر الواقـع، ومـواده وخاماتـه، والتركيـب هـو توحيـد الاجـزاء والخصـائص والعلاقات الـتي يفصـلها التحليـل، في كل واحـد، انتقـالاً مـن المتوحـد والجـوهري الى المختلـف والمتنـوع، فهـو يضـم العـام والفـردي، الوحـدة والتنـوع في كـل حـي مـتعين، فالتركيـب يكمـل التحليـل وتضـمهما معـاً وحـدة لا يمكـن فصـمها،

والمفهوم المادي والجدلي للتحليل والتركيب هو نقيض المفهوم المثالي لهما، الذي يعتبرهما مجرد منهجين للتفكير غير مرتبطين بالعالم الموضوعي وخبرة الانسان والتركيب في علم النفس هو الفعل الذي يؤلف به الذهن، من التصورات والعواطف والنزعات المختلفة، كلاً عضوياً واحداً، فالتركيب في نظرية المعرفة هو جمع تصور الى اخر او الى عدة تصورات، بحيث تؤلف صورة عقلية واحدة، فالتركيب هو جعل الاشياء المتعددة يطلق عليها اسم الواحد، ولا يعتبر في مفهومه النسبة بالتقديم والتأخير ويقسم الى قسمين هما: التركيب المادي، والتركيب العقلي، ويقابله التحليل اذ ان التحليل والتركيب بمعناهما الاعم، هما عمليتا التفتيت العقلي او الفعلي لكل ما الى اجزائه المؤلف منها، واعادة تكوين الكل من اجزائه، ويلعب التحليل والتركيب دوراً هاماً في عملية المعرفة، وهما يتمان في كل مرحلة، ومركز النشاط التحليلي والتركيبي هو لحاء نصف الكرة المخي، ومع ذلك فأن هذا النشاط ينشأ ويجري فقط اثناء خبرة الانتاج الاجتماعي وعلى اساسها، على صعيد العمليات الذهنية يتم كل من التحليل والتركيب، بأعتبارهما منهجين للتفكير يستخدمان التصورات المجردة ويرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالعمليات الذهنية الاخرى، التجريد والتعميم، الخ، ويقوم التحليل، منطقياً على تقسيم الموضوع الجاري دراسته الى اجزائه المكونة له، وهو منهج للحصول على معرفة جديدة، ويتخذ التحليل اشكالاً مختلفة طبقاً لطبيعة الموضوع، وتعدد التحليلات شرط للمعرفة الشاملة بموضوع ما، والتركيب في العلوم الطبيعية هو منهج يرمي الى تكوين مادة جديدة من عناصر او مركبات ابسط منها وبخاصة في الكيمياء، والتركيب في التاريخ هو محاولة المؤرخ ان ينسق نتائج تحليل الوثائق لاعادة تكوين ما دلت عليه.

التراكب overlapping:

هو عملية تغطية الوحدات المكونة للتصميم بوحدات أخرى بحيث يحجب بعضها أجزاء من وحدات بعضها الآخر بطريقة تحافظ على وحدة التكوين.

الدراما الأبتكارية Inventing Drama

تبدو الدراما المبتكرة، من بعد المسرح الابتكاري تعبيراً مهماً عن قدرة المخيلة على استثمار طاقاتها إلى أقصى حد ممكن واستحداث آليات وأشكال من الاشتغال لها القدرة على تحريك مخيلات آخرين يمتازون بمخيلة أقل أهمية من المخيلة المبتكرة وإدخالها في مراحل أو مناطق من المتعة والتلذذ المصحوبين بأشكال معرفية تتناوب في الظهور والاختفاء وتبدو هذه الإشكالية النظرية صالحة في فحص مجموعة الألعاب التي يخترعها المعلمون خلال الحصص المخصصة للعب، إذ تبدو مخيلة المعلم مخيلة صانعة تأخذ على عاتقها مهمة استشارة مخيلات الأطفال الذين قد يقومون بدورهم بأقتراح تعديلات على طريقة اللعب أو استحداث ألعاب جديدة وهذه الإشكالية من اللعب في حقيقتها مسارح أو درامات ابتدائية يتفق عليها بشكل غير معلن بين المعلم والتلاميذ وهي " صيغة من صيغ التظاهر في أثناء اللعب لكن مخطط لها بعناية واهتمام ولا يمكن عدها مسرحاً بالمعنى المعروف من حيث عدم استخدامه نصوص وأزياء وملحقات أخرى فهي منطلقة من قصة أو اقتراح من قبل المعلم والطالب".

خيال الظلshadow show:

وهو فن مسرحي متكامل يملك كل القدرة على تصوير أحداث درامية كاملة من خلال الاعتماد على الصورة والظل معاً فيحتاج إلى مكان محكم يحتوي على ستارة قطنية يوجه من خلالها ضوء قوي، كما أن مسرح خيال الظل هو السلف المباشر لنمط التحريك القائم على الصورة الظلية خلال القرن الثامن عشر ليغدوا نوعاً مفضلاً من ألوان التسلية، وكان ينجز في الماضي بأستخدام أشكال مسطحة ذات أطراف ملتصقة بها بمفاصل تقرب إلى شاشة شفافة وتضاء من الخلف بمصادر ضوئية مصوراً الكثير من ضروب الخيال المؤثرة بفعل الضوء المركز على الدمى التي تمارس فن التمثيل بالحركة، فهو نوع من المسارح الشعبية، قوامه تحريك مجموعة من الدمى وراء ستارة رقيقة بعد إطفاء النور في قاعة العرض وتسليطه على الدمى بحيث تبدو ظلالها على الستارة المواجهة للمتفرجين، ويقوم بتوقيع إشاراتها وخطواتها، ونقلها من موقف إلى آخر،

اختصاصي أو أكثر من غير أن يبدو له أثر على الستارة، وتكون حركاتها مطابقة لمضمون الحوار العامي المسموع، وموافقاً للألحان المرافقة له، وهي مصنوعة عادة من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، ومن المعروف أن إقبال المتفرجين على خيال الظل كان كبيراً، وبقي في ازدياد إلى أن شاع المسرح والسينما، فتوقف النشاط فيه، وكان آنذاك وسيلة رائجة من وسائل التسلية، والترفيه عن النفس، فعُني به الناس والأدباء عناية خاصة، وليس في التاريخ إشارة واضحة إلى مصدره الأول، لأن بعضهم يقول بأنتقاله من تركيا إلى العرب فأوربا، ويذهب آخر إلى انطلاقه من الشرق الأقصى، ومن الصين بالذات، وانتقاله من خلال الأقوام الزاحفة غرباً، إلى الأتراك، ومن ثم إلى العالم العربي والغربي، وقد يكون السوريون واللبنانيون والمصريون من أكثر الشعوب العربية عناية بخيال الظل، أكد بعضهم على هذا الفن، فحدد أصوله، ووضع فيه الحكايات، وعين له الألحان، ورمى في كل ذلك إلى إمتاع المشاهدين وإفادتهم من عبر الحياة، متخذاً منه أداة تسلية وتوجيه في الوقت نفسه، وما يزال لدينا إلى الآن بعض إشارات إلى مسرحيات خيال الظل ألفها مصريون، أو سوريون، أو جزائريون، أو تونسيون، أشهرها ما وصل إلينا من تأليف المصري محمد بن دانيال، مازجاً فيها النثر بالشعر، والعظة بالفكاهة، وهي (طيف الخيال)، (عجيب وغريب)، (المتيم والضائع اليتيم).

التقويم القبلي:

يمكن ان يعرف (التقويم القبلي) بأنه يأتي قبل عملية التدريس ويهدف الى:-

- تعريف المدرس نوعية المهارات والمعلومات التي يمتلكها الطلبة.
- تعريف المدرس فيما اذا كان الطلبة قد امتلكوا المهارات المطلوبة والمعرفة المخططة كي يبدأوا في دراسة المادة الجديدة، اذ ان نتائج التقويم القبلي تبين للمدرس ما يأتي:-
- توضيح النتائج المخفية للمدرس فمثلاً اذا لم يكن الطالب على معرفة بمحتوى المادة الدراسية، فعلى المدرس اعادتها واذا تبين العكس انتقل به الى مادة جديدة في المنهج الدراسي.

- اذا تبين للمدرس ان الطلبة يمتلكون من المهارات المطلوبة للمادة الجديدة فعلى المدرس ان يقدمهم لدراسة المحتوى، واذا لم يتمكنوا من السلوكيات المدخلية فيجب ان يوفر مادة علاجية قبل البدء بالمادة الجديدة.

ويعد التقويم القبلي ذا اهمية قبل بداية اية وحدة جديدة ويمكن استعماله بأستغلال طرق التقويم المختلفة مثل اختبارات بسيطة من صنع المدرس نفسه، او اختبارات مقننة او اسئلة مقال و حتى عن طريق الاسئلة الشفوية.

التقويم البعدي Dimension Calnender:

اذ يعد من الطرق المرغوبة لدى المدرس لتقييم عملية التعليم فهي اجراء اخر للتقويم في البرنامج التعليمي، فالطالب يأخذ التقويم القبلي قبل بداية تدريس اية مادة، اما البعدي ففي نهاية تدريسها، وتكون النتيجة بموازنة المدرس للنتائج القبلية والبعدية، فالتقويم جزء متكامل من عملية التدريس وليس نشاطاً مستقلاً ولكنه عملية مستمرة في كل حصة وكل يوم فالمدرس يقوم الاداء اليومي وليس الاداء النهائي فقط.

التقويمCalender:

هو العملية التي من خلالها يتم معرفة مدى تحقق الاهداف في البرنامج التعليمي لذا كان من الضروري معرفة اساليب التقويم ووسائله:-

التقويم الجماعي لاعمال الجماعة: بما ان التقويم عملاً جماعياً لذا كان لزاماً اتاحة الفرصة للطلبة كافة للاشتراك في تقويم اعمالهم، بأنفسهم، مع الاخذ بنظر الاعتبار الاتفاق مسبقاً على الاهداف المراد تحقيقها، مثلاً، المناقشات العامة الجماعية، التي تحدث بين الطلبة وبأشراف المدرس نفسه.

التقويم الذاتي: ويقصد به اكتشاف الطالب لاخطائه بنفسه وهنا كان من الضروري مراعاة النضج العقلي، وقدرات وقابليات الطالب نفسه وتحصيله الدراسي.

تقـويم الجماعـة لافرادهـا: ويعـني تقـويم الافـراد المشـاركين في المشـروعات الجماعيـة، وهنـا كـان مـن الضـروري ان يوجـه المـدرس الطالـب وجهـة صـحيحة لقلـة خبرته.

تقويم المدرس للطالب: هنـاك عـدة طـرق مـن خلالها يـتم تقـويم المدرس للطالب منها:-

● **اولاً: الملاحظة**

في هـذه الوسـيلة بالـذات يسـتطيع المـدرس ان يلـم ويجمـع معلومـات كـثيرة عـن الطلبة اما عن طريق تواجدهم في القاعة الدراسية او عنـد قيامهم بنشـاط معين في هـذه الحالـة يجـب ان يكـون لـدى المـدرس سـجلاً عامـاً يـدون فيـه كافـة الملاحظـات مـن سلوك، ظروف محيطة به (الطالب)، وفي هذه النقطة لا بد من ملاحظة الاتي:

- الجوانب العقلية، كالتفكير السليم والدافع في البحث والتقصي.
- الجوانب الجسمية، الصحة الجيدة، والخلو من العاهات.
- الجوانب الانفعالية، تعدد الميول والاتجاهات كتذوق الفن مثلاً.
- الجوانب الاجتماعية والخلقية، مثل الاخاء، التعاون، المحبة.

● **ثانياً: الاختبار**

اما عـن الطريقـة الثانيـة الـتي تعـد مـن الوسـائل المهمـة المسـتخدمة في تقـويم الطالب في البرامج التعليمية، فهي الاكثر انتشـاراً وذلـك لأمتيازهـا بعـدة مميـزات منها، لسهولتها في الاعداد، في التصـحيح، التطبيق، فضـلاً عـن وجـود اختبـارات القدرات والاتجاهات والميول وغيرها.

الغنائية Singing:

اسـتخدمت هـذه الكلمـة لتـدلل علـى نـوع مـن الصـفة أو السـمة في الشـعر، وهي أسلوب مباشر للوصول إلى تعبير عن حالة وجدانية بعيداً عن الصبغة العقلية، وتعـني في الرسـم اسـتخدام الألـوان وتناغماتهـا الـتي تـؤثر في وجـداننا بطريقـة لا تفسير لها، والغنائية سمة ترمز على خصوية رؤية الفنان وثرائها، اذ يعـود مصـطلح " الغنائيـة " في الأدب الأوربـي إلى عهـود اليونـان، فقـد سـارت أعمـالهم الأدبيـة في

ثلاثة طرق، كل طريق يسعى لتحقيق هدف أدبي رئيس وهذه الأهداف هي " هدف تراجيدي وهدف ملحمي وهدف غنائي ". لكن لم تحظ الغنائية بوافر الاهتمام كما حظيت به التراجيديا والملحمة، حتى إن كتاب " فن الشعر " لـ(أرسطو) لم يأت على ذكر مصطلح الغنائية، وإنما ذكّر " الملحمة والمأساة والملهاة "، ومع ذلك استطاعت الغنائية أن تشقّ طريقها في عصور تلت على يد أصحاب المذهب الرومانسي الذين رفعوا من شأن الذات الشاعرة المبدعة. وأكدوا أن الشعر هو القالب التعبيري الأفضل للتعبير عن وجداننا وأن مصطلح " الغنائية " سيضعنا أمام طريقين الأول شكلي: ويقترح أن تكون الغنائية إنشاداً نابعاً من إيقاع الشعر والثاني معنوي: ويفترض أن يكون المصطلح تعبيراً عن خلجات الشاعر ومشاعره فيكون ذاتياً، وتعبيراً عن تجاربه ونظراته الكونية فيكون وجدانياً إنسانياً.

النكوص Regression:

هو تراجع الفرد إلى أساليب طفولية وبدائية من السلوك والتفكير والانفعال فيستبدل بالطرق المعقولة أساليب ساذجة وفطرية، بإظهار سلوكه، فقد يرتد العالم الرصين فينكص إلى التفكير الخرافي والحجة الأسطورية ومثلاً بأسلوب (كوكان) البنائي نجده قد وسع من مبدأ الذاتية في بنائية الشكل الفني، وحاول الانعتاق من قيود الموضوعية وألزاماتها، فهو يظهر نوع من (النكوص) (Regression) في إحساسه ليتراجع إلى إحساسه البدائي. والحس الفني البدائي والفطري من أجل الوصول إلى شكل يرمز ويعبر عن الشعور الباطن للوجدان، اذ قادت هذه الرؤية الفنية لـ(كوكان) إلى بناء أشكاله بصيغة تسطيحية وبمنحىً تجريدياً في بعض الأحيان، والنكوص هو نمط آخر من انماط الحيل الدفاعية، فعندما تعجر الانا عن مواجهة موقف ما، فأنه يرتد الى مرحلة سابقة من مراحل النمو النفسي، كالطفل الذي يدخل المدرسة لأول مرة فيفزع من التجربة، يلجأ الى البكاء، او الى مص إبهامه، وتلك ظواهر كان قد تخلص منها ولم تعد تناسب عمره الحالي، والنكوص يكون الى ما تثبت في النفس من مراحل النمو السابقة، وهذا الذي تثبت هو الذي يحدد

ما ينكص اليه الفرد، فإذا كان الاعتماد مثلاً هو الذي تثبت، فأن المرء سيتحول الى شخص شديد الاعتماد كلما تزايد الحصر.

بارمنيدس (515 - ق.م) Barmindes:

فيلسوف اغريقي كانت فلسفته تقوم على "فكرة الثبات وإنكار الحركة، والتغيير والكثرة أو التعدد والصيرورة، وبهذا فإن رؤية الغرب على أن أهم العوامل في الحضارة البشرية، ومبادئ النظام الطبيعي وفوق الطبيعي في العالم، وقوانين الأخلاق والمنطق، والمثل العليا للحق والخير... كل ذلك كان يراه الغرب محدد وثابت لا يقبل التغير" وقد رأى (بارمنيدس الأيلي) أن فكرة تعدد الأشياء الموجودة وتغير أشكالها وحركاتها ما هي إلا مظهر لحقيقة واحدة أبدية "الوجود" الذي أدى إلى ظهور مبدأ (بارمينيدس) "الكل واحد" الذي ظهر من قبل في الفلسفات الهندية، من خلال هذه النظرة للوجود فقد ذهب إلى أن كل الادعاءات للتغير أو بعدم الوجود غير منطقية. ويعتبر (بارمنيدس) أحد أهم مؤسسي الميتافيزيقا، تمثل الميتافيزيقا لب الفلسفة، وقد اتخذت دراسة الواقع موضوعاً لها، من حيث طابعه الأساسي ونظامه وما يدور فيه، وبدت الميتافيزيقا في نظر (أرسطو) دراسة مفردة شاملة لما هو أساس في الوجود برمته، وقام (أرسطو) بتصنيف جميع الأشياء وإدراجها تحت مقولات كالجوهر والكيف والمقدار، فلقد آراد (أرسطو) فهم الطبيعة الأساسية للواقع وحقائقه القصوى والمبادئ الأولى والماهية الكامنة.

فرانز تشزك Franz Chizcq:

هو اول من مهد وكشف فن الطفل حيث سافر الى فينا وهو في سن العشرين ليدرس الفن، وابرز للعالم بشكل مغاير للقواعد والنظم المألوفة في المدارس ان تعبير الطفل بالشكل واللون – عبر تلقائية عفوية بريئة - يعد فناً خاصاً ونوعاً متميزاً لايقدر على إبداعه إنسان غيره، وقد اكد العالم النمساوي (تشزك) قائلاً: (ان فن الطفل هو فن لاينتجه غير الطفل، هناك شيء آخر يمكن ان يقوم به ولكن هذا لانسميه فناً، وانما نسميه تقليداً أو افتعالاً)، كما قال الأستاذ (فرانز تشزك): "إن الطفل لا ينتج صوره ورسومه للكبار، ولكن ليحقق رغباته واتجاهاته وأحلامه" وقد حظي (فرانز تشزك) بإهتمام الباحثين والدارسين والعديد من عظماء العالم،

فمنهم من وضعه كمثل أعلى لمدرسي التربية الفنية. ومنهم من أعتنق مبادئه وآرائه، فقد كان يزور النمسا آلاف الزائرين كل عام لرؤية أعماله، فهذا الشاعر البنغالي العظيم (رابندرانث طاغور) يزوره ويكتب له قصيدة، هذا وقد كان (فرانز تشزك) اسماً مألوفاً لعدد من الشعوب التي تتكلم الأنجليزية منذ أن قدم (تشزك) إلى النمسا عام 1885 وسكن عند العائلة ذات الأطفال. أخذ على عاتقه مهمة تذليل الصعوبات التي تواجه رسومات الأطفال. وقد أكد في عمله كلتا الناحيتين الجمالية والسلوكية. وكذلك ذلل الصعوبات الأولى في تأكيد القيمة الجمالية لرسوم الأطفال، علماً أنه في هذه الفترة كانت فكرة تقدير الفن البدائي وفكرة فن التصوير الحديث قد أخذتا مكانهما، مما ساعد على ادخال فنون الأطفال ضمن المجال العام للتقدير الجمالي كما كان في ألمانيا المجاورة للنمسا مجموعة من المدرسين الذين كانوا يحاولون تعديل طرق تدريس الفن وكان من بينهم (جوتز)حيث زار (فرانز) وأعجب بما رأى. وكان للقاء الأول مع الأطفال في البيت الذي سكنه أهمية كبرى في مستقبل (فرانز تشزك)، الذي كان على صلة بالحركة الأنفصالية في الفن ضد الفن الأكاديمي القديم، عرض الرسوم على أصدقائه، وشجعوه على فتح مدرسة للأطفال يعملون فيها ما يحبون. وواجهت المدرسة مصاعب عدة، إلى أن تمكن عام 1897بفتح أول فصل (فصل الفن للأطفال) بعد النجاح منحته الدولة عام 1903حجرات في مبنى حكومي، استمر هذا الفصل يعمل حتى عام 1938، حيث أن (فرانز تشزك) قد وصل بإلهامه إلى ما اثبته علم النفس بعده بسنين (أن فن الطفل هو فن أولاً) حيث نلاحظ أن هنا توازياً بين تفكير السيكولوجين (مثل كوك وسوللي) من جانب وتفكير (تشزك) من جانب آخر، ومن هنا بدأ الأهتمام بآراء (فرانز تشزك) كواحد من اكبر المهتمين بفن الطفل، اذ يعتبر (تشزك) صاحب مدرسة تنادي بإطلاق حرية الطفل في التعبير، فهو لا يصنع فن الطفل وأنما يرفع الغطاء عنه، ويعتقد بوجود قوانين خاصة للأطفال يعبروا من خلالها، ويقول بثقة انني اقدر ما ينتجه الأطفال فهي أول وأنقى مصادر للخلق الفني وأن أقوى التأثيرات بالفن هو ما يتكلم عنه أقل ما يمكن، كما أن اعظم الأشياء الجميلة التي يخلقها الطفل هي (أخطاؤه) وكلما تدخل المدرس في أزالة

هذه الأخطاء ظهر العمل بلا شخصية، ويجب أن نجعل الأطفال يقومون بما يحبون وخصوصاً الأشياء التي لم يتعودوا عليها، عندما يجهد الطفل نفسه بالبحث ليصل إلى كشف الكيان الشكلي الصحيح يكون الطفل مبتكراً ومبدعاً، والعبارة المشهورة تكاد تكون أسلوب تشزك: " أعمل شيئا لم يسبق لك أن عملته".

فريدريك ولهلم اوجست فروبل(1782-1852) **م** Froebel

كان مربياً المانياً، اسس حركة رياض الاطفال، وبدأ بأول روضة اطفال عام 1837 م، وشيد الاخرون مدارس لأجل الاطفال الصغار السن ولكن (فروبل) هو اول من استخدم كلمة روضة الاطفال بالنسبة لهذه المدارس، اما هدايا (فروبل) بالألمانية *Fröbelgaben* وبالإنجليزية *Froebel Gifts*: فهي عبارة عن مجموعة من المواد التعليمية تتخذ أشكال هندسية مختلفة كالمثلثات والمربعات، صممت هذه المواد من قبل (فرديرك فروبلFriedrich Fröbel) واستخدمت في رياض الأطفال الموجودة في Bad Blankenburg إحدى المدن الألمانية، وتساهم هدايا (فروبل) في إثراء عقل الطفل بما تضفيه من تعليم يمكنه من استخدام بيئته كوسيلة تعليمية مساعدة، كما تساعده على الربط بين الحياة الإنسانية والحياة المتركزة في الطبيعة، وفي النهاية تكون رابطة بين الطفل والإنسان البالغ، وتبقى هدايا (فروبل) مستخدمة في الكثير من المدن اليابانية والكورية، اذ ان حركة (فروبل) تركز على نشاط الطفل، لأن النشاط هو نقطة البدء في التعليم، وكذلك الخبرة المأخوذة من المعلم، ويرى (فروبل) أن صفة النفس الأساسية هي الصفة الإرادية لاالعقلية؛ يعني أن يكون تدريب الطفل اعتماداً على الحس الإرادي العاطفي أكثر من القدرة العقلية، وبالرغم من أن مبادئ (فروبل) قد طبقت في مرحلة واحدة من مرحل التربية وهي مرحلة رياض الأطفال، إلا إنها تعتبر مادة أساسية لكافة المراحل التعليمية، ولقد كان لمبادئ (فروبل) أثر في تغيير وتنظيم العمل المدرسي وطرقه؛ فمثلاً إحدى مبادئ (فروبل) تنص على إيجاد صلة بين المنهاج الدراسي والحياة الاجتماعية المعاصرة للطفل، فإذا ما نمّيت المادة التعليمية على هذا الأساس ستتحقق النتائج في الحياة العملية للطفل، اذ إن

حركة (فروبل) تنص على قانون الوحدة أو الاتصال الذاتي وهذا يعني بأن غاية التربية هي توسيع حياة الفرد حتى تشمل الواقع الروحي، لأن الواقع الروحي يشمل حياة الإنسان والطبيعة، لذا سينحصر تحقيق هذا القانون في حياة الفرد. ويرى (فروبل) بأن كل مخلوق أو واقع سيساهم في بناء جوهر النظام التربوي، وقد شدد قانون الوحدة على ضرورة دراسة الطبيعة وخصائصها. لأنها ستقود إلى الاعتقاد بوجود الله، وهذا ما تجلى في كتابات فروبل، وقد ابتكر مايدعى بهدايا (فروبل) واعتقد بأن هذه الوحدة موجودة في العالم غير العضوي الذي يشكل الرموز في مخيلة الطفل ومن هنا ابتكر هدايا (فروبل) ليحقق هذا المفهوم، ومن خلال إدراك (فروبل) الوحدة والاتصال العضوي بين مواضيع الدرس المختلفة في المناهج الدراسية كون مفهومه عن النمو العقلي الذي يبني المعرفة والعاطفة والإرادة، كما إن مفهوم التطور العضوي ينص على وجود نشاط جديد لكل نشاط سابق، لذا فإن التربية ستكون تطوراً ناتجاً عن الوحدة، ويمكن القول بأن المفكر والمربي الألماني فريديريك (فروبل) تدين له الإنسانية بأعظم الإنجازات في مجال الطفل والطفولة وتربية الأطفال، فأكتشافات (فروبل) في مجال الطفولة تشكل سبقاً علمياً وتفرداً تربوياً مما دفع (فروبل) إلى مصاف نخبة من العلماء والمفكرين الذين يُعرف بهم عصرهم على امتداد القرن التاسع عشر وتشكل اليوم أعمال وإبداعات (فروبل) في رياض الأطفال قبلة الدارسين والمربين والباحثين في ميدان الطفولة، إذ لا يمكن اليوم للباحث أو المربي أن يتقدم خطوة واحدة في ميدان الطفولة وتربية الأطفال ما لم يُيَمّم وجهه إلى أعمال (فروبل) واكتشافاته في هذا الميدان، لأن التراث الذي تركه يشكل محجة الدارسين وقبلة الباحثين في ميدان الطفولة ورياض الأطفال.

مدرسة الاشراط Conditioning School:

وهي مدرسة علم النفس التي اسسها عالم النفس الروسي (بافلوب) حيث عرف بتجاربه على الكلاب حينما كان يقوم بدق الجرس الذي ارتبط مسبقاً بمسحوق اللحم، اذ تمكن (بافلوب) فيما بعد من "اشراط" الكلاب بحيث يسيل

لعابها عندما تسمع دق الجرس، وقد استند (بافلوب) الى مفاهيم اساسية اشراطية تحدد سلوك الشخصية هي:

- **المثير غير الشرطي**: وهو مثير فعال يؤدي الى اثارة اية استجابة غير متعلمة منتظمة.
- **الاستجابة غير الشرطية**: وهي الاستجابة الطبيعية والمؤكدة التي يحدثها وجود المثير غير الشرطي.
- **المثير الشرطي** الذي يكون محايداً ولكنه من خلال تواجده قبل المثير غير الشرطي فأنه يصبح قادراً على احداث الاستجابة الشرطية.
- **التنبيه** الذي يعني انه في التعلم البافلوبي عندما يكون المثير الذي كان محايداً في الاصل قد تم اقترانه مع مثير غير شرطي واصبح فيما بعد مثيراً شرطياً اكتسب خاصية التنبيه طالما انه قد اصبح قادراً على استدعاء الاستجابة الشرطية.
- **تعميم المثير** ففي مراحل الاشراط الاولية تستجيب الكائنات الحية لعدد من المثيرات بطريقة واحدة في اساسها.
- **التمييز**، عندما تبدأ عملية الاشراط في التكون يأخذ الكائن الحي في التمييز بين المثيرات المناسبة والمثيرات غير المناسبة ومن خلال هذا التمييز يأخذ في الاستجابة بصورة انتقائية لمثيرات معينة ويفشل في الاستجابة للمثيرات غير المعززة.
- **الانطفاء** وهو تعلم الكائنات الحية التوقف عن الاستجابة للمثيرات التي لم تعد قادرة على اعطاء التعزيز.

مفهوم الإيهام:

كلمة (Illusion) مأخوذة من الكلمة المشتقة من الفعل اللاتيني (Ludere) بمعنى مزح وسخر، تطور المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدل على خطأ في الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة، وانه "اعتراض مزيف ينشأ ضد حركة الحقيقة ومحركاتها، وضد تطويرها... وأحياناً ما يكون له تأثيرات ذات

صبغة ايجابية "، ومن خلال الدراسة التي قام بها عالم النفس النمساوي (سيمفوند فرويد) في التحليل النفسي لآلية استقبال العمل الفني أو عملية الاندماج والدخول في عالم المتخيل، حيث بين ان الإيهام " هو احد أسباب المتعة لان المتفرج يرى نفسه عبر الشخصية من خلال تصديقه لما يراه"، اما الايهام في المسرح لا يتوقف على ما يتخيله العقل من ان الذي يراه هو غاية، ولكنه يتوقف على تغاضيه عن الحكم بأنه ليس غاية، وذلك ليس لأننا لا نتخدع انخداعاً كلياً على الإطلاق، ولكن محاولة للتسبب للناس في اكبر أنواع الإيهام. ويعرف بأنه "عملية السيطرة على شعور المتفرج عن طريق المجاهدة في جملة يحس أثناء وجوده في المسرح، أو أثناء قراءته لنص درامي بأن ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقي وواقعي، صادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الأحداث والشخصيات". بينما يعرف على انه "يشير إلى أعراف (مواضعات) المسرحيات التي تقدم عمداً وبالضرورة أشياء هي وهمية بالفعل مثل أشخاص المسرحية ومناظرها وحوارها وفصولها على أنها واقعية وحقيقية، اذ ربط المسرح بين الإيهام والمحاكاة بعلاقة السبب بالنتيجة، فقد رفض (أفلاطون) الإيهام وطرد الشعراء من جمهوريته لأنه اعتبر ان الإيهام من خلال المحاكاة قد يصل إلى درجة تعليم الكذب والخداع. أما (أرسطو) الذي أكد على ان المحاكاة هي أساس كل عمل فني، والذي دعا إلى خداع حواس المتفرج بأن ما يشاهده ويسمعه ليس الا شريحة وصوراً مقتطعة من الحياة، وفي عصر النهضة انشأ المسرح المؤطر الذي هيأ لفكرة الإيهام بالواقع من خلال الصور التي توحي بمكان معين وبما هو موجود فيه، فمنذ القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر تطورت تلك الفكرة تطوراً ملحوظاً.

المذهب الطبيعي

من المذاهب التي تطورت عن الواقعية، حيث نجد النزعة الطبيعية هي تطور النزعة الواقعية وتعبير عن الأزمة التي مرت بها الواقعية في ظروف تاريخية واجتماعية بالغة التعقيد، عرفتها المجتمعات في أوربا الغربية منذ ستينيات القرن التاسع عشر غير ان الباعث الحقيقي للحركة الطبيعية كان (فلوبير) والفرق بين

المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي فرق في الدرجة وليس في النوع، فالطبيعي هو صور الواقعي الذي يسلم بدون تحفظ بكل ما تعنيه النظرة العلمية للحياة، وكثير من الأدباء يخلطون بين المذهبين، ويحسبون إنهما مذهب واحد.

المسرح الطبيعي Natural theatre

يستمد موضوعاته من العصر والبيئة وينقلون الحياة نفسها، بدون تزيين أو تشويه، فكانوا ينقلون الذبائح طازجة على المسرح وهي ما تزال قطرات الدم تتساقط منها، وشخصية تتبول على خشبة المسرح، فالمذهب الطبيعي يحاول ان يجعل عامل الإيهام عنده أعلى ما يمكن، والممثل يتصرف بشكل يطابق الحياة في الواقع، والشخصيات الطبيعية غالباً ما تكون سلبية وضعيفة، تغوص في عالم الجريمة والأمراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية والبيئة ولعل أهم ما يسجل لحركة المسرح الطبيعي، هو التحول العميق في أخلاقيات المهنة المسرحية، فلقد عاد للمؤلف احترامه، وأرسيت نظم جديدة للتعامل مع الفرق المسرحية، وأصبح على الممثل ان يدرس كافة عناصر الفن المسرحي، وكانت لخطوات (اندريه أنطوان) الايجابية في تأسيس الأصول العلمية لفن الإخراج، وتعميق فكرة (المخرج المفسر) وظهور الطبيعية في المسرح الدور الكبير وهدفت إلى إلغاء التصنيع والى جعل المسرح يصور الحياة تصويراً مباشراً، وكان (آميل زولا) أول من ثار ضد الرومانتيكية ووضع المبادئ العامة للنظرية الطبيعية في الأدب، وفي المسرح وخاصة "هو انه لا يجوز للمسرح ان يكذب".

مقاييس التقدير الذاتي: Self-report scales

من مقاييس الشخصية يقوم الفرد في هذا النوع من المقاييس بتقدير شخصيته، أي انه يحكم على أنواع سلوكه وتصرفاته من خلال اختبار أو مقياس مصمم لهذا الغرض، الذي يعبر به في الكتابة غالباً أو شفوياً عن سلوكه، أو مشاعره أو انفعالاته. ويعد هذا النوع من أكثر المقاييس شيوعاً واستخداماً في قياس الشخصية بسبب سهولة أعدادها وشموليتها وإمكانية تقنينها على عينة كبيرة من الأفراد فضلاً عن أنها أطوع للتحليل الإحصائي لوجود عدد كبير من الفقرات في المقياس ولما تتصف به من خصائص سايكومترية تسهل عملية المقارنة

بين الأفراد ويمكن تصنيف هذا النوع من المقاييس من حيث أسلوب صياغة فقراته وبدائل الإجابة عنه إلى:-

أ- أسلوب العبارات التقريرية أو الاستفهامية.

تصاغ فيه الفقرة على شكل عبارة تقريرية أو استفهامية ولكل فقرة بدائل متدرجة للإجابة يختار المجيب أحد هذه البدائل الذي ينطبق عليه أو يتفق معه أكثر من البدائل الأخرى، قد تتكون بدائل ألاجابه من بديلين مثل"نعم - لا"، "صحيح-خطأ "، "موافق-غير موافق" كأختبار مينيوستا المتعدد الأوجه أو ثلاثة بدائل مثل " دائماً - آحياناً - لا " أو أربعة بدائل مثل (دائماً - أحياناً - نادراً - لا) أو أكثر مثل مقياس التقرير الذاتي للإكتئاب SDS (1965) .

ب-أسلوب الاختيار الإجباري.

تقدم الفقرات في هذا الأسلوب الذي يرمي إلى تحييد عامل المرغوبية الاجتماعية على شكل مجموعات قد تتكون من عبارتين، لهما درجة واحدة تقريباً من القرب أو البعد عن المعايير الاجتماعية السائدة في المجتمع ويختلفان في درجة القياس، وعلى المجيب أن يختار إحدى هاتين الإجابتين ويرفض الأخرى مثل مقياس التفضيل الشخصي، وقد تتكون من أربعة عبارات يختار المجيب عبارتين تنطبق عليه أكثر من غيرها وعبارتين أخريين تنطبق عليه اقل من غيرها، كما في مقياس كوردن، 1953 للبروفيل الشخصي ومقياس كوردن 1956 لقائمة الشخصية.

ج- أسلوب المواقف اللفظية:

تعد الفقرة في هذا الأسلوب على شكل موقف لفظي قد مر بخبرة المجيب في حياته اليومية أو يتصور ذلك ويتكون كل موقف من أصل الفقرة Stem Alternatives تليه أكثر من أجابه واحدة على شكل عبارات متدرجة في شدة قياسها للموقف أو متباينة في اتجاهات قياسها له، ويعبر كل بديل عن درجة معينة في شدة ظهور السمة، وهذا الأسلوب يقترب من أسلوب الاختيار الإجباري في قدرته على تحييد عامل المرغوبية الاجتماعية من خلال وضع الإجابة ذات المرغوبية الاجتماعية المتقاربة على الرغم من تباينها في السلوك.

مقاييس تقدير الآخرين Pre-rating Scales :

تعد من أسهل أنواع مقاييس الشخصية، إذ يقوم فرد ما بتقدير فرد آخر في سمة معينة لجمع بيانات عنه أي تقدير الفرد من وجهة نظر الآخرين وتستخدم هذه المقاييس بكثرة من قبل الأطباء والباحثين النفسيين، وتعتمد بشكل كبير على مدى مهارة الشخص الذي يقوم بالتقدير، وفي هذا النوع من المقاييس يقدر سلوك الفرد سماته من خلال الآخرين مثل زملائه أو أصدقائه أو المسؤولين عنه بأستخدام مقاييس متدرجة للتقدير.

المقاييس الأدائية (الموقفية) Performance scales :

ترمي هذه المقاييس إلى تهيئة مواقف وظروف فعلية طبيعية أو مواقف تجريبية تشبه إلى حد كبير المواقف التي قد تصادف الفرد في الحياة وملاحظة الأعمال التي يؤديها، فتظهر بالفعل ما لديه من سمات يراد قياسها (ثورندايك وهيجن)، ويعتمد هذا النوع من المقاييس على ملاحظة السلوك وقياسه في هذه المواقف التي يتم أعدادها مسبقاً بطريقة دقيقة.

مقاييس التصنيف الرتبي Q-sorts :

من مقاييس الشخصية طور استخدام هذا الأسلوب (ستيفنسون 1953 Stephenson) وهو يشبه إلى حد كبير مقاييس التقدير وقائمة الرصد Checklistأيضاً، إذ يقوم الفرد أو أحد من معارفه بتصنيف مجموعة من الفقرات أو العبارات مكتوبة على كارتات منفصلة في فئات متتالية تبدأ من الفقرة الأبعد عن شخصية الفرد وتنتهي بالفقرة الأقرب إلى شخصيته، على وفق موقعها النسبي على متصل أو بعد واحد تتراوح بين "أكثر أهمية وأقل أهمية" أو بين " أكثر تميزاً وأقل تميزاً" أو "أفضل وأسوء" وهكذا ويلاحظ أن عدد الفقرات التي يصنفها الفرد في كل فئة من الفئات المتتالية يكون محدداً بحيث يكون توزيع الفقرات جميعها على الفئات قريباً من التوزيع الأعتدالي لأنه سوف يقع في كل فئة ويعد هذا الأسلوب مهم في قياس الشخصية والاتجاهات والدراسات المتعلقة بعلم النفس السريري وعلم النفس الاجتماعي لكنه قليل الاستخدام في المقاييس النفسية.

المنهج الخبراتي Experience :

من مناهج قياس الشخصية يعتمد هذا المنهج على الحقائق والبيانات المستمدة من خبرة واضع المقياس، أو غيره من المختصين في المجال موضوع القياس، حيث يمكن أن تكون هذه الحقائق والوقائع على شكل خبرات أكتسبها مصمم المقياس من خلال ممارسته لهذا المجال. أو من خلال ما يجمع عليه الخبراء والمختصون فيه.

المنهج المنطقي أو العقلي Rational:

من مناهج قياس الشخصية يقوم هذا المنهج على أساس نظرية معينة في الشخصية، ويتعين على مصمم المقياس إتباعها بكل ما تفرضه من التزام بأسلوب معين في التفكير والاستنتاج لمعرفة ما إذا كان هذا الأسلوب يؤدي إلى نتائج إيجابية في قياس الشخصية أو في بعض جوانبها، ومن ثم مقارنة مقياسه بما يتفق مع المشاهدات الخارجية والملاحظات العلمية المختلفة عن الجانب المقاس.

النظرية التقليدية الكلاسيكية Classic old theory:

تعود اصول هذه النظرية الى عالم النفس الإنكليزي (سبيرمان sperman)، اذ اكتشف ان كل درجة على المقياس تتكون في الحقيقة من درجتين هما الدرجة الحقيقية ودرجة الخطأ، وتعدّ هذه النظرية اول نظرية في القياس النفسي، اذ سادت في بداية القرن العشرين ومازالت سائدة يعتمد عليها في الكثير من البحوث النفسية، وتستند هذه النظرية الى مبدأ الفروق الفردية والى افتراض التوزيع الاعتدالي للدرجات، اذ يقارن فيه درجات الفرد بمعايير المجموعة التي ينتمي اليها، وعليه فأن الدرجة الكلية للفرد في الاختبار تتقيد بفقرات الاختبار وتتم المقارنة بدرجات المجموعة التي ينتمي اليها ذلك الفرد، وقد انبثق من هذه النظرية اختبارات اطلقت عليها اسم الاختبارات معيارية المرجع، وتعتمد هذه النظرية مسلمات أساسية في القياس النفسي منها:

أ- التمكن من قياس اداء الفرد وتحويله من الصيغة الكيفية الى الصيغة الكمية.

ب- اداء الفرد هو دالة خصائصه، أي ان كل سلوك يصدر من الفرد ينتج عن سمة واحدة او مجموعة من السمات يتميز بها الفرد عن غيره، الامر الذي يجعل من الصعوبة كشف العلاقة بين سمات الفرد وادائه ويؤثر ذلك بدوره في الاداة المستخدمة في القياس من حيث بناء المقياس وتفسير النتائج المستحصلة بوساطة هذا المقياس.

ج- اشتراك جميع الأفراد في امتلاك بعض الخصائص والسمات المعنية ولكن امتلاكهم لهذه السمات والخصائص يختلف في الكم وليس في الكيف.

د- توجد علاقة طردية بين اداء الفرد وما يمتلكه من سمة، اذ كلما زادت درجته في المقياس الذي اعدّ لقياس هذه السمة، دل ذلك على زيادة مقدار السمة لديه.

وتؤكد هذه النظرية اهمية الصدق في الاختبارات اذ انه يتحدد بمدى الافادة والوثوق بالمقاييس في اصدار قرارات تتعلق بأهداف معينه، وكلما استحصلنا معلومات غير كافية لاصدار قرارت معينة من هذه المقاييس والاختبارات، كلما دل هذا ان البيانات المستمدة منها غير صادقة مهما كانت ثابته وبالنتيجة تصبح هذه المقاييس والاختبارات عديمة الفائدة لأنها لم تكن صادقة لقياس ما وضع من اجله، اذ ان الصدق يشير الى نسبة التباين الحقيقي للسمة المقاسة الى التباين الكلي اما الثبات في هذه النظرية فيعني ان المعلومات والبيانات المستمدة من المقياس يجب ان تعكس الجوانب الحقيقية للسمة ويقصد به نسبة التباين الحقيقي المنسوب وغير المنسوب الى التباين الكلي، ويمكن حساب الثبات في هذه النظرية بطرائق عدة مثل اعادة التطبيق والصور المتكافئة، وتحليل التباين والتجزئة النصفية.

نظرية امكانية التعميم Theory of overwhelming possibility :

عرفت هذه النظرية بأسم نظرية عينة المجال أو النطاق اذ يرى اصحاب هذه النظرية انها اكثر ملائمة لدراسة انواع المتغيرات والقياسات التي يتعامل معها علماء النفس لما تتسم به هذه المتغيرات من الديناميكية والتعقيد.. وقد طور

(كرونباخ وآخرون) هذه النظرية واجرى بعض التعديلات عليها سنة (1972) وعرفت بعد ذلك بأسم نظرية امكانية التعميم، وترى هذه النظرية ان السمة مجموعة من السلوكيات المترابطة فيما بينها مشّكلة نطاقاً خاصاً بالسلوك يختلف عن مجموعات اخرى من السلوك، وعندما يراد قياس عينة النطاق الممثلة لنطاق السلوك المراد قياسه يستوجب اعداد مجموعة من الفقرات او المواقف بحيث يمثل كل موقف أو فقرة سلوكاً معيناً في المجال المراد قياسه.. وتكون الخصائص الأحصائية لعينة النطاق ممثلة لخصائص النطاق الكلي وذلك عند تحقيق الخصائص الآتية:

1. معدلات المتوسطات للدرجات في المكونات هي نفسها لكل العينات ومساوية لمعدل تباينات الدرجات للمكونات في المجال الكلي.
2. معدلات تباينات الدرجات في المكونات هي نفسها العينات كلها ومساوية لمعدل تباينات الدرجات في المكونات للمجال الكلي.
3. معدلات التغايرات بين المكونات في العينات كلها مساوي لمعدل التغايرات بين المكونات في المجال.
4. معدل التغايرات بين المكونات واي متغير آخر هي نفسها في العينات كلها ومساوية لمعدلات التغايرات بين المكونات واي متغير آخر في المجال الكلي..

ولتحديد معامل الثبات في هذه النظرية يستوجب الحصول على معامل امكانية التعميم الناتج عن نسبة تباين الدرجة الشاملة الى تباين الدرجة الملاحظة لذا فأن معامل امكانية التعميم في هذه النظرية يقابل معامل الثبات المستخدم على وفق النظرية التقليدية في التباين، وبالحصول على قيمة الجذر التربيعي لمعامل الثبات والذي يساوي معامل الارتباط بين الدرجة الملاحظة والدرجة الشاملة المستخرجة من المجال الكلي للسمة يحصل على معامل الصدق في هذه النظرية، وتعد هذه النظرية وثيقة الصلة بالقياس المحكي المرجع مقارنة بالنظرية التقليدية وذلك من خلال بناء مصارف الأسئلة، وتطبيقها في تقدير الدرجات الشاملة للصفحات النفسية.

نظرية استجابة الفقرة Theory of item respond:

وتسمى ايضاً بنظرية السمة الكامنة Latent Trait Theory – LTT أو نظرية المنحنى المميز للفقرة Item Characteeristic Curve Theory ICC- وتعد هذه النظرية احدث نظرية في مجال القياس النفسي والتربوي، ظهرت نتيجة الجهود التي بذلها علماء القياس لتطوير نماذج سيكومترية جديدة، ويعد (لورد Lord 1952-1953) المؤسس الحقيقي لنظرية السمات الكامنة، الا ان الفضل يرجع الى اعمال العالم (راش Rash 1952) في تطوير هذه النظرية، وكذلك الى اعمال العالم (سبيرنباوم Spernbum 1968)(فضلاً عن اعمال (لوردلازار سفيلد Lord Lazarsfield) وقد انبثق عن هذه النظرية عدد من النماذج او الدوال الرياضية تهدف جميعاً الى تحديد علاقة الفرد في الاختبار الذي يمكن ملاحظته بصورة مباشرة، وبين السمات والقدرات التي تكمن وراء هذا الاداء، وذلك للتنبؤ بسلوك الافراد في مواقف مماثلة ومن ثم اتخاذ قرارات معنية في ضوء التقدير الكمي للسمات وهذه الدوال احتمالية وليست حتمية، اذ ان العلاقة بين الاداء والسمة تحدد على وفق نظرية الاحتمالات، ومن بين النماذج التي حازت على اهتمام كبير من قبل علماء القياس والباحثين انموذج راش (Rash Model) وهو احادي المعلم، وهو صعوبة الفقرة، وانموذج لورد (Lord Model) وهو ثنائي المعلم هما صعوبة الفقرة وتمييزها، وانموذج (سبيربناوم (Spernbaym Model) ثلاثي المعلم اذ اضاف معلم التخمين الى معلمي الصعوبة والتمييز في الانموذج الثاني، وتعتمد هذه النظرية عدة فروض اساسية هي:

فرض احادية البعد Unidimensionality: ويعني وجود سمة او قدرة واحدة لدى الفرد تفسر اداءه في الاختبار.

فرض الاستقلال المركزي Local independence: وهو ان تكون استجابات الفرد للفقرات المختلفة في الاختبار مستقلة احصائياً اي لا تتأثر استجابة الفرد عن احدى فقرات الاختبار بالاستجابة عن الفقرات الاخرى وكذلك لا تتأثر بأجابة الافراد الاخرين عنها.

عامل السرعة في الإجابةSpeedeness : ويعني ان اخفاق الفرد في الاجابة عن فقرات الاختبار يعود الى انخفاض مستوى قدرته وليس الى عامل السرعة او الزمن.

فرض المنحني المميز للفقرة (ICC): اذ ان المنحني للفقرة يمكننا من التعرف بوساطة قدرة الفرد او احتمال نجاحه في الاجابة، عن الفقرة وبين القدرة التي تقيسها مجموعة فقرات الاختبار، ومن المشكلات البارزة التي واجهت هذه النظرية في اثناء التطبيق انه لايمكن استخدامها الا من خلال برامج خاصة بالحاسوب لأجراء التحليل الاحصائي وذلك بسبب العينات الكبيرة من الافراد والاعداد الكبيرة من الفقرات في الاختبار، وان الاستقلالية في هذه النظرية تفترض عدم تباين الخصائص السيكومترية للفقرات بتباين عينة الافراد.

ادفارد منتش Edfard Mintch :

رسام نرويجي كان له علاقة وثيقة بالفيلسوف الوجودي (كيركجورد) و (ديستوفسكي) ويعد الفنان الاكثر ميلاً للتامل الباطني وفي تعبيره عن مواضيع (الجنس و الموت و الدين) يظهر الالم النفسي والشعور العميق بهواجس باطنية مقلقة للفنان ويظهر في الصورة الاولى الانفعالية التي يرسمها الفنان انها كانت السبب المباشر لسيادة السمة الكرافيكية لأعمال (منتش) اذ ان التخطيط الاول للوحة يتضمن اعلى القيم الانفعالية التي يصر الفنان على الاحتفاظ بها و اظهارها بالتاكيد على الوحدة الانفعالية بأبراز العنصر الحدسي الالهامي المثالي، مما عظم من قيمة العمل في اولانيته قبل التمحيص والايمان فكان للخط مكانة – قيمة (كرافيكية) لاسيما في لوحة (منتش) الصرخة حيث تغلب الخط على التنظيم اللوني لا سيما في مراحل النضج (اذ يمكن تلمس محاولة تجديد الطريقة الكرافيكية وجعلها واسطة للتعبير عن القيم الروحية والسيكلوجية والتي تتم بنضوج صفة الفخامة في فن (منتش) ومن تأثر به من الالمان حيث يغلق الخط المستويات المحددة من ناحية الشكل التصويري بالتأكيد على اللون ومن ثم تجديده بقوة منظمة من الناحية البنائية تأخذ العمق والجو والاشياء التي لا تزول) وقد كان استاذاً لجماعة الجسر وقد شدد على الوحدة العاطفية في الفن وعلى عنصر المشاعر الانسانية وهذا التأثير نقله الى التعبيرية الالمانية فقد كانت لوحاته المبكرة

قد رسمت بأسلوب عظيم الحرارة ولم تكن حيوية ضربات الفرشاة ضائعة في نعومة عامة ومع تطور (منتش) اصبحت هذه الخاصية اكثر حسماً، اذ ثمة منهجان بديلان في الرسم، منهج تدرج اللون ومنهج الخط، كما ان اعمال (منتش) المبكرة تشير الى انشغاله بالقيم الدرامية وعناوين مثل الطفل المريض، الام الميته، تشير بقوة الى ميزتها العامة وقد احس في سنواته المبكرة بالسطحية الاستثنائية للانطباعية الفرنسية المشغولة بمسائل الضوء واللون وبمسائل النسيج والتكوين، وان فنان مثل (منتش) نجد في رسوماته طابعاً شمولياً وتكتسب نتاجاته الفنية سمات مغايرة لحقيقتها الاصلية فكل ماهو مرئي وظاهر للعيان بما في ذلك المظاهر الطبيعية والحياة الانسانية يخفي خلفه واقع مشوه وقساوة وحرارة الحياة لذلك نرى نظام التعبير لدى (منتش) يقترب من الصرخة بأتجاه المجهول ويمثل انفعالاته برؤيا لونية وخطية بكثافة تشكيلية واضحة، ويمكن الاشارة الى ان جماعة الجسر اعتمدوا على المعرفة الذهنية والمخيلة والحدس واسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والانسان. وهذا ماجعل (منتش) يضع اشكاله في وسط مدار غير متناهي بأبداعات جمالية اساسها التداول الذاتي ونجد ان مخيلته انفتحت على عوالم لا نهائية حيث ان موضوعاته تتعامل مع الحب والمعاناة، الموت والعزلة اضافة الى تصويره العميق للالام ويعد (منتش) من اوائل الفنانين التشكيليين الذين حاولوا استكشاف اساليب فن الكاريكاتير واستخدامها في بلورة المدرسة التعبيرية في التصوير.

المذهب الميتافيزيقي Metaphysics Doctrins

في الفن نشأ عام 1910 في باريس كمذهب مضاد للمستقبلية بقيادة (شيريكو) المحب للاثار وكمثال على تأثيرات (شوبنهاور) على مدرسة الرسم الميتافيزيقي فأن (شوبنهاور) كان يحث مواطنيه على وضع تماثيل افذاذهم على قواعد منخفضة يسهل مشاهدتها في اشارة الى تماثيل الباكيات المحمولة على العواميد في تورينو الايطالية والتي يقول فيها (شيريكو) "نحن الذين ندرك رموز الابجدية الميتافيزيقية لغرض أي سرور واي حزن يكون مبعثه تلك البواكي القائمة في ركن من الطريق بحوائطها وما يتيسر وراءها من غرض او ما قد يكون بداخل صندوق".

اوسكار كوكوشكا Oscar Kocoshka:

فنان تعبيري يتمتع بحيوية وتعبير ذاتي كلي على سطح الصورة وهو يتلوى فوقها بنبض الحياة الجميلة اضافة الى حضوره الرائع وتأثيره على المتلقي وهكذا تنامت احاسيس وافكار الجمهور تجاه التعبيرية ولهذه الاسباب قورن (كوكوشكا) بـ (فرويد) ونشاطه الفني كونه رساماً كان يؤثر في التحليل النفسي للاشخاص، ولقد استسلم (كوكوشكا) الى عالمه الخيالي الخاص وشرع يعبر عن دخيلة نفسه في سن مبكرة بالرسم والشعر والدراما وتضمنت اعماله الاولى مجموعة من الطباعة الحجرية (الليثوغراف) الملون الذي حمل رسوماً ايضاحية لقصيدته النثرية " الشباب الحالم" المنشورة عام 1908 بجمعه بين الارضيات اللونية المسطحة والاشكال التخيلية الحساسة اذ ان رسوماته الزيتية كانت شخصية بحته، يقول (كوكوشكا) " ان مشكلة الابداع هي في تحدٍ من فكر الانسان وبالتالي تحرير الانسان " وتحرر الانسان الذي عناه الفنان لم يكن في حقيقة الامر الا الثورة التي قامت بها التعبيرية على مواصفات الحياة والانعتاق من قيود الرسم الاكاديمي ثم النزوع الى مرحلة يكون فيها الانسان حراً في التعبير عن انفعالاته التي يحدها التقليد ، وفي صدد هذا لابد من الذكر بأن التعبيرية التي يقدمها الفنان النمساوي (كوكوشكا) ماهي الا معاناة اكثر وبدائية اقل كما تحوي خصائص صورية اغنى نقداً فقد بدأ يرسم الصور الشخصية وليس هناك رسام معاصر رسم الصورة الشخصية بهذه " الهلوسة" الفريدة التي تكشف اعمق الحقائق النفسية فقد كان يصور الفنانين والمثقفين الذي جلسوا امامه بروح " فرويدية" كأنه يحلل شخصياتهم وينفذ الى اعماقهم بحدسية خارقة عما هو كائن في قلوبهم المغتمة العليلة المتوترة ".

اميل نولدة (1956 -1867) Ameel Noldah

يعد من اهم الفنانين الالمان الحديثيين، ويعد مخطط نشيط، قوي التصميم، سامٍ من اللون وقد قويت حساسيته اللونية ومنحته حس السحر الغريب وقد وجد تحقيقاً لاشتياقاته في الضوء العميم والروعة البربرية للمدارات وقد استخدم اللون وسيطاً للتعبير عن مشاعره، ولقد انظم (نولدة) الى جماعة الجسر عام 1906 ولم

يكن هناك رسام اوضح السمة الفطرية للتعبير الالمانية بقدر ما فعل (نولدة) اذ انه عشق الطبيعة بأفراط والتجأ الى احلام اليقظه التي أشاعت من حوله عالماً من الاشباح والكائنات البدائية، ولقد حقق (نولدة) نضجاً فنياً متكاملاً في سلسلة من الصور المائية ذات التلقائية الاخاذة والتعبير البليغ وقد رسم اول صوره الدينية نابذاً فيها اخر اثار الانطباعية في فنه من اجل معالجة اكثر عشوائية للون والشكل معمقاً تأثيره العاطفي، كما انه رسم مناظر طبيعية مزاجية ركز فيها على ملامحها الاساسية بألوان مثيرة واشكال مبسطة، اذ يقول (نولدة) " انا اؤمن بالقمر والشمس، احس بتأيثرها واعتقد ان هناك ناراً متوهجة في احشاء الارض وانها تفعل فعلها فينا نحن البشر" ولو نظرنا الى اعماله نجده قد اختزل الشكل مقرباً اياه من المجرد واعتمد على المتضادات اللونية وانسيابية الفرشاة في صيانته للشكل فتصبح حركة الفرشاة والمواد مسيرة من خلال ذات حرة وانفعال مباشر فتكسب الاشكال سمة جمالية ذات ايقاع روحي، ويعد (نولدة) رائد المدرسة التعبيرية في الحنين الى الاسترخاء الروحي ومن بين اعماله بورتريت ذاتي يمثل ثورة شخصية، كما يعد (نولدة) من اشهر الرسامين الالمان الذين ساهموا في تطوير المدرسة التعبيرية فهو يمتاز بالحنين الى واحة الروح، وتميزت لوحاته بالالوان الصارخة المجردة من اي شيء، ان لوحته الاولى عندما كان في الثلاثين من عمره عبارة عن مجسمات ساخرة يظهر فيها تضارب الالوان الصارخة وقد كان من محبي الفن التعبيري وقد تميز بأحساسه الفريد من نوعه عند استخدامه للالوان فقد كان يرسم مناظر مختلفة من المدن ويبرزها باللون الازرق المشع كما تتميز لوحاته بطبيعتها الداخلية والمشاعر التي تثيرها، ومما يستحق ذكره بأن (نولده) قد لمع من بين سائر اسماء الفنانين التعبيريين كما انه ابرع من حمل الريشه التعبيرية في المانيا اضافة الى مدى الطاقة الانفعالية التي حملها بين جانحيه فقد بدأ انطباعياً، تحول بعدها سريعاً وظل لحوالي عام ضمن جماعة القنطرة الا انه سلك طريق اخر وسم فنه بالتفرد والعبقرية حتى بلغ ذروة الهيمنة الاسلوبية في عام 1907 وقد عالج مواضيع الطبيعة بريشة متوحشة خشنة قوية تحمل تحت كثافة لونها المأساوي المفجع روحاً شفافة وحساً شاعرياً رهيفاً وحقق بذلك الشعور الخالص وليس بالشكل ففي مواضيع الطبيعة نجد نفحة من نفحات الوجدان التعبيري لاستاذه العظيم (فان كوخ) وقد ظل مدفوعاً بالحماس الشديد لفنه.

فرانز مارك Frans mark

فنان ينتمي الى جماعة الفارس الازرق الذي نظر الى الطبيعة كلاً متداخلاً متماسكاً يشد بعضه بعضاً بقوة باطنية وبتعويضه الالوان والاشكال في مخيلته بتلك التي تغلف العالم المادي وحاول ان يعبر استعارة عن التيارات الخفية المنسابة في سياق عملية الخلق اذ اختار (مارك) صورة الحيوان رمزاً يحقيق الانسان العصري خلاله حساً بوحدة كونية مع قوى الطبيعة وهذا الانسجام هو ماسعى (مارك) الى جعله مرئياً في فنه فقد رسم الخيول والحيوانات بتظليلات اولية جريئة من الاحمر والاصفر والازرق وراح يرسم الامكانات التعبيرية للاسم التجريدي ويؤكد ان الكثير من الفن التعبيري قد نبع من رفض المادية والرغبة في طريقة ابسط للحياة يرافقها احساس عميق بالطبيعة اذ سعى الى حيونة الفن واختار الحيوان رمزاً اكثر ملاءمة مع الحالة المتناغمة للوجود في عالم بدائي، وان فن (فرانز مارك) يختلف في مظهره اختلافاً بيناً عن فن (كاندنسكي) الا انه يشبهه من حيث نزعته الروحانية، لقد كان اسلوبه مقتبساً الى حد ما من أسلوب المكعبيين لكنه أستخدم هذا الاسلوب لغاية أخرى هي النفاذ الى جوهر – أو روح - الاحياء والكائنات، والتعبير عن طبيعتها الكامنة اي " نمرية" النمر و " ذئبية " الذئب مع تطور الوسط الذي تعيش فيه هذه الاحياء ولكن ليس من وجهة نظر الرسام الذي يشاهد هذا الوسط من الخارج وانما على نحو مايراه ويشعر به الكائن الحي بوصفه جزءاً من وحدة الكون، وللفن من وجهة نظر (مارك) دور خاص في عالم خبر المسيحية ومادية القرن التاسع عشر ونأى عنهما معاً وقد اراد (مارك) " ان يخلق رموزاً تحل محلها في هيكل الدين الفكري في المستقبل " وقد استعمل الالوان لاغراض رمزية فالازرق في مفهوم (مارك) يعني لون الامل وهو رمز للعقل والرجولة، أما الاحمر فهو يرمز الى الاشتهاء والانوثة بمعنى أن الالوان أصبحت لها دلالات رمزية اضافة الى ماتحمله من قيم تعبيرية ولم يكتف (مارك) بذلك بل ترك عالم الانسان (المزيف) وانتقل الى عالم الحيوان يستلهمها مادة حية مندفعاً وراء براءة الحيوان وخلوه من التصنع وحريته المطلقة التي لم تتأثر بعوامل العرف وقيود القانون، ويؤكد (مارك) بأن اللوحة كون يحوي مجموعة من القوانين وهي تختلف عن الطبيعة، لان الطبيعة لا قانون لها ونحن بنباهتنا نحفل لها قوانينها الخاصة

كأننا قادرون على تحويلها الى طبيعة محددة وكلما كانت القوانين قاسية ازاحت جانباً وسائل الطبيعة التي لا تحقق شيئاً بالنسبة الى الفن، ويؤكد (مارك) بأنه ينظر الى القوانين الجديدة بكل توقٍ روحي ومعنوي ويحاول ان ينقل تجربته الى رفاقه البشر لأيمانه بوحدة الطبيعة ذاتها وهذا يرجع الى العلاقة المتينة بين التعبيرية الالمانية والتراث الرومانسي الالماني.

المدرسة البنائية Constructive School:

ارتبطت هذه المدرسة بمؤسسها (جان بياجية) احد اعلام علم النفس في القرن العشرين وهو صاحب نظرية تكون النشاط العقلي وبنائه والتي تتسم بالاصاله وسعة النسق الفكري وانتظامه وعمقه وضخامة حجم المعطيات الميدانية التي وظفتها ودقة معالجتها وتحليلها، ويمكن تحديد مبادىء هذه المدرسة بما يلي:

- اهمية البيولوجيا وضرورة الاعتماد عليها في حل المشكلات التقليدية للأبستمولوجيا، وفي هذا الصدد يحذر (بياجية) من مغبة التوظيف الآلي والسطحي لتلك المعطيات ونقلها الحرفي الى الميدان المعرفي، ويؤكد على القيمة العلمية لأيجاد حلقات وسيطة بين البيولوجيا ونظرية المعرفة، ويذهب الى ان سيكولوجية النمو والأبستمولوجيا المعرفية تعتبران نموذجاً صالحاً لهذه الحلقات.
- ان الافعال الخارجية شأنها شأن العمليات الداخلية (الذهنية) تتسم بالتنظيم المنطقي وان المنطق ذاته ينشأ على نحو ما من خلال اشكال التنظيم العفوي والتلقائي للأفعال خلافاً لما قاله (برجسون وجيمس) فأن النشاط الذهني هو نشاط عقلاني، أي انه يحتوي على بنية منطقية تحدد منطق التفكير ذاته.

وبالاعتماد على هذه المبادىء طرح (بياجيه) قضيتين اساسيتين هم النشاط الذهني: وهو افعال مادية وخارجية مستدخلة، وامكانية تفسير الافعال الخارجية الحسية، والعمليات العقلية: بأستخدام البنيات المنطقية، كما قام (بياجيه) بتحليل معمق للخلاف بين انصار " موضوعية المجتمع " (دور كهايم) و"مؤيدي الفرد " (تارد) والتباين في وجهات نظر البيولوجيين، وتوصل الى وضع وسيلة لحل مسألة العلاقة بين

الكل والاجزاء مشيراً الى ان عملاً كهذا يعد مدخلاً للأبستمولوجيا كعلم تلتقي فيه الطرائق الفلسفية والبيولوجية لدراسة الذكاء فالانماط المكتملة والممكنة لتوازن اية منظومة هي ائتلاف معقد لاجزائها وارتباطها بعضها ببعض بطريقة ما.

الصدقTruth :

الاختبار الذي يقيس ماوضع لأجله او يقيس السمة التي وضع لقياسها ولايقيس ظاهرة اخرى فأختبار الاستعداد المدرسي صادقاً اذا قاس الاستعداد المدرسي وغير صادق اذا وضع لقياس ظاهرة اخرى كما هو الحال بالنسبة للطلبة فأنه يعد صادقاً لمجموعة من الطلاب الذي وضع الاختبار لأجلهم وغير صادق اذا طبق على مجموعة اخرى من الطلاب وللصدق انواع:

1. الصدق الظاهري
2. صدق المحتوى
3. الصدق التجريبي
4. الصدق التنبؤي
5. الصدق التلازمي.

1. **الصدق الظاهري**Exterior Truth:

اقل انواع الصدق اهمية اذ يقيس الاختبار ظاهرياً بدلاً من ان يقيسه بالفعل وذلك بفحص محتويات الاختبار والتأكد من فقراته وكيفية صياغتها ودقتها وسلامتها تم مقارنة ذلك مع السمة المراد قياسها فأذا اقترب الاثنان كان الاختبار صادقاً. ويعتمد الصدق الظاهري على عدد من الخبراء في تحديد صدق الاختبار بالاعتماد على النسبة المئوية ويمكن استخدام مربع كاي لأستخراج صدق الاختبار.

2. **صدق المحتوى**Truth of content:

من اكثر انواع الصدق ملائمة مع الاختبارات التحصيلية ونقصد به فحص مضمون او محتوى الاختبار فحصاً دقيقاً لنحدد اذا كان يشتمل على عينة لميدان الموضوع الدراسي الذي نريد قياسه ونعني بذلك ان نحلل الموضوع الذي نريد قياسه تحليلاً دقيقاً لتحديد مجالاته، ويعتمد صدق المحتوى على تقديرات الحكام والخبراء

المختصين في هذا المجال لكي نحصل على مؤشرات صادقة، وبما انه يعتمد على تقديرات الحكام فأنه سيكون عرضة لاخطاء التقدير والتلافي وبذلك يمكن الاعتماد على زيادة عدد الحكام للكشف عن مدى الاتفاق في تقديراتهم.

3. **الصدق التجريبي** Expcrimental Truth:

من اهم انواع الصدق يقيس مدى نجاح الاختبار في قياس الوقائع التجريبية ويعطي مؤشرات احصائية بين مقدار الارتباط وبين الصدق التجريبي وبين المحك المستخدم، وبما ان الصدق هو الاختبار الذي يقيس السمة التي وضع من اجلها، فأننا نجد توفر الادلة التجريبية والعملية ويجب ان نستعين بمحك معين وهو عبارة عن عامل مستقل عن الاختبار وهكذا فالصدق التجريبي يعتمد على صدق المحك ويتطلب ذلك اختيار المحك على درجة عالية في الصدق تقارن به الدرجات التجريبية للاختبار.

4. **الصدق التنبؤي** Forsee Truth:

قدرة الاختبار وفاعليته في التنبؤ بنتيجة معينة في المستقبل ويتم ذلك بمقارنة درجات الطلبة في الاختبار ودرجاتهم في اختبار آخر، وهذا الاختبار يسمى بـ(الميزان) او المحكاة ومثال ذلك نأخذ اختبار(الاستعداد القرائي) لمعرفة صدق الاختبار على التنبؤ، اذ اعطي للطلبة اختبار الاستعداد القرائي في بدأ السنة الدراسية وحصل كل طالب على درجة في هذا الاختبار ثم اعطي للطلبة اختبار تحصيلي اخر عن موضوع القراءة في نهاية السنة وحصل كل منهم على درجة فأذا كان معامل الارتباط بين درجات الاختبارين عالي فأن ذلك دل على قدرة الاختبار على التنبؤ، وفي اغلب الاحيان يكون معامل الارتباط واطيء لاننا نجمع البيانات بعد اجراء الاختبار بفترة زمنية آي في المستقبل وقد يحدث تغيير على افراد العينة وهذا النوع من الصدق يعتمد على المعلومات وقد تكون درجات او تقديرات في حين ان المحكاة تعد مؤشرات التنبؤ.

5. **الصدق التلازمي:**

هو الكشف عن العلاقة بين الاختبار الذي نريد ان نقيس صدقه وبين مؤشرات المحك التي حصل عليها في نفس الوقت تقريباً مثلاً نعطي اختبار لمجموعة من الطلبة تتوفر لدينا معلومات عنهم، اما المحك فأنه يعطي معلومات اخرى جمعت بالصدفه في

نفس وقت اجراء الاختبار، ويستخدم الصدق التلازمي في بعض الاحيان لتلافي مشكلات الصدق التنبؤي الذي يستمر فترات طويلة.

فردينان ليجيه Ferdenand leger

رسام فرنسي امتازت رسوماته بالميكانيكية اذ كانت مفككة والوانه زاهية وبراقة، و(ليجيه) يصف دور اللون في الحياة عموماً وفي الرسم خاصة حيث يقول ان وجود الانسان (لا يمكن تصوره بدون وجود الالوان، ان وظيفتها ليست مجرد للديكور او الزينة و لكنها ايضاً ذات قيمة سيكلوجية و اجتماعية لا يمكن انكارها خاصةً عندما يتم ربطها بالضوء) و يقول في ايضاح للقيم التكاملية للالوان في اللوحة (لكي نتوصل الى بناء بواسطة اللون الضروري من وجهة نظر القيمة لانها في النهاية هي الشيء المهم، يجب ان يحدث توازن بين درجتين لونيتين بحيث تحايد احدهما الاخرى) وهو ما يبين الدور الذي لعبه اللون في اللوحة البنائية في ما بعد التكعيبية وصولاً الى اللون = شكل = صورة = فكرة اذ تحتل المساحات اللونية (اللاموضوعية) الجزء الاكبر من مساحة اللوحة التي سعى (ليجيه) من خلالها لتكوين شكلاً تصويرياً قائماً على اللون وحاول به (ليجيه) ان يدق جرس الانذار للخطر الداهم المحيط بالانسان حيث تمثل اللوحة احتسابه المبكر للدور الذي ستلعبه الالة في الحياة المعاصرة وهو الذي ابهره بريق الشمس على المعدن الابيض لبطانة المدفع مما دفعه لادخال الالة مع الانسان كعنصرين مكونين للحياة الجديدة التي انشأها الانسان من الحديد و الاسمنت والتي حاول (ليجيه) ان يجعلها اكثر بهجةً بالوانه الوحشية الصفائية المشرقة اذ تمثل نتاجاته ادانة الفنان للمادية التي تحاصر الانسان من خلال (الالة، البناء) الذي لا يبقي للانسان الا استخدام الوسيلة (السلم) صعوداً و نزولاً بهيئة الدمية الالية التي تسعى نحو الحاجة المادية، واذ يشكل تصاعد البناء وانطلاقه مع وجود الانسان على السلم في نتاجات (ليجيه) رمزاً لحركة الحياة المعاصرة الجدلية و ديمومتها، اذ استخدم (ليجيه) عناصر طبيعية مجردة تجريداً هندسياً بحيث تقتصر الصورة على كونها تجليات الاختلاف للاجزاء جدلاً مع (هيغل).

الفراغ Space :

هو المكان الخالي من الرسم ولكنه لا يخلو من معنى ان اطار الصورة هو الذي يعمل على إظهار حدود الفراغ سواء كان امامياً او خلفياً او علوياً بالنسبة للموضوع الذي تشمله اللوحة ومن الاخطاء التي يقع فيها الفنان انه قد يترك فراغاً كبيراً لا يحمل معنى او لا يترك فراغاً كان من الضروري ايجاده ومن مميزات الفراغ في اللوحة انه يعطينا احساس بالعمق (البعد الثالث) لان اللوحة اساساً هي متكونة من بعدين طول وعرض (فأن وجود التظليل مع الفراغ يكون العمق الوهمي وبذلك نستطيع التعرف على الشكل الاقرب الذي يكون على ارضية اللوحة في الامام وذلك الشكل الابعد في اللوحة مع استخدام صحيح لتوزيع الكتل وتنسيق سقوط الضوء على هذه الكتل والاجسام فكل جسم داخل اللوحة وفي الفراغ له معنى في رؤية الفنان ويختلف بأختلاف تكويناتها وضمن النسب الفراغية بين الكتل وهذه النسب الجمالية تعتمد في كثير من الاحيان على حدسية الفنان دون اللجوء الى قياسات رياضية) وان اللون في الفراغ مهم فحينما نلون المساحات والاحجام فهذه عملية للتأثير على المشاهد عاطفياً وجمالياً وموضوعياً فهي مرتبطة بالطبيعة لان الطبيعة لا تخلو من اللون فكل فراغ وكل جسم يحيط بنا هو ملون بحكم الطبيعة واللون يعطي صفات ومعان معينة، لذا فنحن نرى الشعوب وتعلقها بالالوان حسب نفسيتهم والبيئة التي نشأوا فيها، فمن خلال البيئة ينشأ اللون القريب الى نفسيتهم فنحن نرى مثلاً ان المناطق الشمالية تميل الى الالوان الزاهية وذلك بحكم طبيعة المنطقة وجمالها وبعكس ذلك في المناطق الصحراوية حيث تميل الى الالوان الحيادية كاللون الرمادي والاصفر والابيض ولما كان اللون عاملاً لتغليف الفضاء فهو من عمل الطبيعة فأن كل عمل لوني يعطينا شعور بالفرح والحزن (فاللون هو الواسطة لتغليف مظاهر الطبيعة التي تكون على صلة بها).

الخامة او الملمس Texture :

وهو المظهر الخارجي للاجسام الطبيعة والصناعية وتعني به الصفات الواضحة الخارجية التي تقع تحت عيوننا التي يمكن رؤيتها او لمسها باليد وهناك اجسام قريبة يمكن لمسها تتكون من بعدين او ثلاثة ابعاد واجسام بعيدة ممكن رؤيتها وتقدير

ملمسها بالعين حسب الخبرة من الرؤية والمشاهدة، وان للملمس انواعاً منه العاكس للضوء او ناعم التكوين او خشن يمتص الاشعة او شفاف مثل الزجاج ولكل نوع صفات مادية واضحة وعن طريقها نميز الرؤية والملمس وممكن من خلال هذه الاختلافات ان نغير حالة المواد الخام من ملمس طبيعي الى ملمس جديد يخدم اغراضنا الفنية والصناعية، وبهذا فقد حولنا المادة الخام غير النافعة الى مادة نافعة ومتعاونة مع الخامات الاخرى لاظهار ملمس جمالي ذي وظيفة جمالية وموضوعية حيث تتفق مع العصر الذي نعيش فيه، وكل مادة لها ادواتها والآتها في التطوير واللمسات التي تساعدنا على تطوير هذه المواد، اولاً علينا معرفة التعامل مع هذه المادة والجو والمكان الذي سيتم فيه العملية الفنية وكيفية تسليط الضوء على الجسم واختيار خلفية مناسبة وبالطبع حسب رؤية الفنان وخبرته واسلوبه في معالجة الالوان مع الملمس ومع الضوء الساقط عليه وان الخبرة والعلم والمعرفة لا تكفي بل حساسية الفنان في استخدام المادة الخام ورؤيته الابداعية مهما كانت المدرسة او الاتجاه الذي ينتمي اليه العمل الفني، (واللون عنصر ملازم للملمس فأن كل ظاهرة بالطبيعة لها لون فاللون رمز للملمس وهذه العملية تتوقف على طبيعة لون وبناء الملمس وما يشعه الملمس من درجات ضوئية ملونة وكيفية رؤية هذه الالوان الملمسية بشكل يرضي رغباتنا النفسية والعاطفية) ان رؤية الفنان في الملمس تتحدد في نوعية المادة الخام المراد استخدامها في العمل الفني لخدمة هدف وفكرة ومضمون العمل الفني، فالملمس هو التعبير عن القيم، والخصائص السطحية للأشياء، والمواد المختلفة، والذي يمكن إدراكه والإحساس به من خلال حاسة اللمس (Touch) أو الإدراك البصريVisual Perception و بهما معاً، وفي مجال الفنون التشكيلية الثلاثية الأبعاد كما في فنون العمارة، وفنون النحت على الخامات المتعددة (من الطين أو الخشب أو الجص أو البرونز أو الحجر أو الرخام... وغيرها) فإنه عادة يرتبط بحاسة اللمس لإعطاء الإحساس المختلف في أوجه المتعددة للمجسم المنحوت، أما في الفنون الثنائية الأبعاد (من رسوم التصميم أو الرسم الزيتي أو الرسم التشكيلي بأقلام الرصاص أو الفحم أو الأحبار... ونحوه).

الوحدة Unity :

الوحـدة في العمـل الفـني هـو نظـام خـاص مـن العلاقـات الفنيـة مـن الألـوان، والخطوط، والأشكال وغيره التي تعمل على ترابط، وتماسك سـواء المكونات العامة أو الأجـزاء التفصيلية في العمـل الفـني علـى نحـو متسـق، ومتحـد، ومنسـجم، ومتآلف ضمن منظومة واحدة، والوحـدة تعد أحـد الأسـس الأساسية في التكوين أو التصـميم، وتحقيقها في أي عمل فني يعد أحد المتطلبـات الرئيسية لإنجاحـه مـن الناحيـة الجماليـة، وكمـا أنهـا تمنحنـا الإحسـاس بالكمـال فيـه، وان التخطيط لاي تنظيم عليـه ان يبـدأ بأسلوب ينشأ عن (وحدة) وقد يكون مبنياً على الطول واللون والموضـوع والعـرض الـخ، (وعليه يكون التنظيم لمجموعة من العناصر الفنية داخل حدود اطار العمل الفني فمثلاً درجة التباين في لون الوحدات البصـرية يلعب دوراً في تحديد مدى التقـارب الواجب بـين الوحدات وان كان التقارب هو احد سبل تجميع الوحدات البصرية المتعددة لينشأ عنها (كـل)، وان الوحـدة قـد تتحقـق ايضـاً مـن خـلال الاحسـاس بأنتمـاء Belonging بعض الاجـزاء الى بعضـها او تبعـة بعـض العناصـر عـن طريـق التماثـل)، امـا وحـدة الفكـرة فالفكـرة قوى ذاتية تعمل على اندفاعها خـارج الفنـان فتجعلـه وسـيطاً لتفاعلها مـع المـادة والفكـرة السليمة وحدة لا تقبل ان تتجزأ او الفكـرة المتكاملة هـي الـتي تحـرك الفنـان ليعبر عنها بأسلوبه ورؤيته الفنية نحو العمل الفني.

التوازن : Balance

وهو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة، وهـو مـن الخصـائص الاساسية الـتي تلعب دوراً في تقييم العمل الفني والاحساس براحة نفسية حين النظر اليه، وقد يكون التوازن محوريـاً Axial balance ويعـني ذلـك ان تتواجـد قـوى متماثلة في كـلا جـانبي الصورة فهو بـذلك تـوازن سميتري، وقـد يكـون (التماثـل في شـكل الجـانبين الايمن والايسـر معـاً او العلـوي والسـفلي معـاً مـع اخـتلاف في اللـون بـذلك تـوازن غير سيمتري) فالتوازن مطلوب في الصـورة التشـكيلية و المسـرحية ايضـاً مـثلاً في توزيـع الاثـاث وتوزيـع الشخصيات على خشبة المسـرح فلو قسـمنا الخشـبة الى قسـمين متساوين بخـط وهمـي فسوف يتحقق التوازن اما عن طريق تـوازن سيمتري وهـو (التماثـل) أي ان تـوزع العناصـر البشـرية او الاثـاث توزيعـاً عـادلاً في كـلا الجـانبين ويكـون البعـد متسـاوياً مـن الخـط

الوهمي في المنتصف وهذا يكون في المناظر الكلاسيكية، اما التوازن الغير سيمتري وهو الحالة التي يكون فيها ثقل او عدد الاشخاص في احد الجانبين موازناً لعددهم او ثقلهم في الجانب الاخر غير ان التوازن يتحقق بمجرد تحديد اماكن وقوف كل من الفريقين، وان حالة التوازن في سطح اللوحة تتوقف على المنظور مركز الاجسام من التوازن في وسط اللوحة اما الاعلى او الاسفل فلكل توازن مدلوله الفني.

الايقاع: Rhythm

ونعني بالايقاع في الصورة تكرار الكتل او المساحات مكونة (وحدات) قد تكون متماثلة تماماً او مختلفة متقاربة او متباعدة ويقع بين كل وحدة واخرى مسافات تعرف بالفترات Inter rais وهكذا نرى للايقاع عنصرين اساسين يتبادلان احدهما بعد الاخر على دفعات تتكرر كثيراً او قليلاً وهذان العنصران هما:-

1- **الوحدات**: وهي العنصر الايجابي.

2- **الفترات**: وهي العنصر السلبي.

وبدون هذين العنصرين لا يمكن ان نتخيل ايقاعاً سواء كنا بصدد فنون فراغية كالتصوير والنحت او الفنون الزمنية مثل الموسيقى والرقص والايقاع مهما كان شكله في الصورة لا بد ان يكون احد هذه الانواع ومنها الايقاع الرتيب وهو الذي تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات تشابهاً تاماً من جميع الاوجه كالشكل والحجم والموقع بأستثناء اللون اذ تختلف فيه الالوان، وتتشابه فيه الأشكال، والأحجام، والكتل في جميع أوجهها، وأوضاعها، وتتكرر على نحو آلي طبق بعضها البعض، مما يؤدي هذا التطابق التام، والمنتظم إلى الشعور بالملل، والرتابة في التصميم أو التكوين العام، اما الايقاع غير الرتيب فهو الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها كما تتشابه فيه جميع الفترات مع بعضها ولكن تختلف الوحدات عن الفترات شكلاً او حجماً او لوناً اما الايقاع الحر فهو الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافاً تاماً ويكون اما ايقاعاً حراً يحكمه ادراك عقلي، واما ان يكون ايقاعاً حراً عشوائياً ويكون ترتيب الفترات او الوحدات ترتيباً عشوائياً دون ربط ودراسة، اما الايقاع المتناقض فيكون اما تناقض حجم الوحدات مع ثبات حجم الفترات او تناقض حجم

الفترات مع ثبات حجم الوحدات او تناقض حجم الفترات والوحدات تناقضا تدريجياً ويشد عناصره الفنية ، والإيقاع مصطلح يقصد به تردد الحركة أو الكتل أو المساحات آو الألوان بصورة منتظمة غير آلية بحيث تجمع بين الوحدة ، والترتيب ، والتغير على نحو متماثل أو مختلف أو متقارب أو متباعد بحيث يفصل بين كل وحدة ، وأخرى مسافات تعرف بالفترات (الفواصل) ، ويعتبر الإيقاع أحد العناصر الأساسية في التصميم (التكوين) الذي يجعل عين المشاهد تنتقل (تتحرك) بطريقة موقعة ، ومكررة سواء على الخطوط أو الأشكال آو الألوان وغيرها من العناصر الموجودة في العمل الفني .

التدرج والتباين Gradient and Contrast:

التدرج Gradation هو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات متوسطة ، فأذا جمعت الصورة بين مساحتين احدهما بيضاء والاخرى سوداء فهما طرفان متباينان واذا ربط بينهما بدرجات مادية متوسطة تبدأ برمادي قاتم ثم افتح فأن هذه الدرجات قد ربطت بين طرفين متباينين، والتدرج يعبر عن حركة متطورة في انتظام اذ ترتبط الحركة بالحياة ، لذلك يتعاطف الانسان مع التدرج ويعتبره اداة للتعبير الفني في الفنون التشكيلية والمسرحية والموسيقية والسينمائية والتدرج قد يكون بطيئاً آي واسع المدى او سريعاً وكلما زادت سرعته اقترب الى التباين والتدرج الواسع المدى يبعث الاحساس بالراحة والهدوء وفي الرسم والتصوير يكون للتدرج في الالوان تأثير قوى في اظهار استدارة الاجسام الكروية والاسطوانية وقوة في التعبير عن العمق والبعد الثالث فيها ، اما التباين فهو الجمع بين طرفي نقيض وهو الانتقال المفاجئ السريع من حاله الى عكسها ، من الرتابة الى الاثارة فهو يعاون على جذب الانتباه ، حيث ان التدرج والتباين يكون في اللون والحجم والمساحات والشكل واتجاه الخطوط والملمس.

التنويع Variety:

هو شئ مضاد للتماثل بل هو الاكثار من اصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها ويجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار او تماثل الوحدات البصرية ودون ان يؤثر ذلك في وحدة الشكل وقد يكون اختلافاً في

اللون وفي الشكل وفي الملمس او الاتجاه او الحجم او على هيئاه تباين بين لون واخر او في سمك الخطوط وغيرها.

راول دوفي RAOUL DUFY

رسام انطباعي تميز فنه بالرشاقة والسهولة وكان هذا بمثابة انتصار له فقد رسم مشاهد طبيعية واعتنى بالاشكال الهندسية وكانت صوره تحتوي على جميع الالوان بلا استثناء وامتاز باختيار اللون المناسب في المكان المناسب، ولقد تأثر برسوم الفنان (ماتيس)، الا أن اسلوبه كان متفرداً لا يشاركه احد في اسلوبه وقد أكد على الرسوم الطبيعية والمناظر الخارجية وكان يعبر عما يحس به بفوريه وبنوع من الحدة المتلهفة وترجم ذلك من خلال استخدامه للون ونرى هذا في لوحته (خماسية الكمان الاحمر 1908) فقد اخذ مشهداً طبيعياً من الحياة الاعتيادية الا وهو عزف لفرقة موسيقية على خشبة المسرح فقد تم توزيع الموسيقين كلاً حسب مكانه وألته (الكمان) بيديه والجمهور جالس وهو يستمع الى العزف الموسيقي و كأنه عرض حقيقي، وامتاز تخطيط (دوفي) بالخفة والشكل الهندسي والوانه حادة النغمة الا أنها لم تكن استفزازية بل تنم عن الرقة والفرح ويطلق الاشخاص والاشياء من عزلتها ويدمجها بما حولها وكان ابداعه يتسم بحرية متناهية وحماس مندفع نحو الموضوع المختار فقد كانت صورته هذه اشبه بصورة مسرحية من حيث توزيع الموسيقين (الممثلين) واستخدام المنظور المسرحي وتوزيع الاثاث بتناسق كلاً حسب مكانه وفق الخطة المرسومة مسبقاً واستخدام الاضاءة للكشف عن ملامح الممثلين والجمهور.

لوحة المقهى الليلي Night Club Portrait

لوحة رسمها (فان كوخ) وحاول ان يعبر عن دواخله وانفعالاته مما يؤكد ذلك قوله (جربت ان اعبر عن انفعالات الانسان المريعة بتصوير المقهى مكاناً يقود المرء الى تحطيم نفسه فيه يسلب لبه فيقدم على ارتكاب الجريمة)، فقد كانت هذه الصورة الصراع داخل نفسية الفنان ويأسه من حياته فهي غرفة انتظار مشبعة بأبخرة الدخان والسكائر الخانقة وهذا يدل على ان الفنان عندما رسم هذه اللوحة كان في حالة ذهنية متوترة ومتعبة فقد نقلت لنا الصورة العواطف التي تختلج في نفسية الفنان كما ان وجود الجدران داخل اللوحة يدل على احساسه بالاختناق والضيق والوحدة وعلى

الرغم من ذلك فهي متكاملة من حيث عناصر التكوين فأستخدام اللون والاضاءة والمنظور والاثاث الذي وضع في اللوحة فكل هذه العناصر تجعل منها مشهداً مسرحياً فالفضاء واستخداماته شبيه بالفضاء المسرحي وتوزيع الاثاث في الصورة حسب قواعد النسب والتناسب يؤكد اننا على خشبة المسرح وتم الرسم حسب القواعد المنظور المستخدم في المسرح واستخداماته للتظليل والاضاءة واللون وتعبيرات وجوه الشخصيات الموجودة في الصورة تؤكد انها صورة مسرحية.

نظرية التعلم الاجتماعي Social Learning Theory

تقوم هذه النظرية على ملاحظة سلوك الفرد في عملية التفاعل الاجتماعي وتؤكد على دور التدعيم والمحاكاة والتقليد في اكتساب وتعديل الانماط السلوكية كما تؤكد على دور الثواب والعقاب كأسلوب من اساليب التعلم الاجتماعي في تنمية الشخصية وسماتها التي عدها (البرت باندورا) كنتاج التفاعل المتبادل بين ثلاثة عوامل هي: المثيرات الاجتماعية، السلوك الانساني، والعمليات العقلية؛ اذ كانت المحاولة الأولى في هذا الاتجاه تلك التي صاغها(ميللر ودولارد) وهما من أعلام المدرسة السلوكية الحديثة في كتابهما الشهير (التعلم الاجتماعي والمحاكاة) الذي صدر عام 1941م وفيه حاولا التوفيق بين مبادئ السلوكية ومبادئ التحليل النفسي، ولكن يرجع الفضل في تبلور هذا الاتجاه إلى (آلبرت باندورا وريتشارد والترز) في كتابهما الشهير الذي صدر عام 1962 م وعنوانه (التعلم الاجتماعي ونمو الشخصية)، ثم كتاب (نظرية التعلم الاجتماعي) لـ(بندورا Bandura) الذي صدر عام1977 م، ويركز هذا الاتجاه على أن المتعلمين غير متأثرين بعوامل داخلية أو مثيرات بيئية أيضاً، فيحدث التعلم وفق هذه النظرية من التفاعل بين العوامل الشخصية والعوامل البيئية، وتؤكد النظرية على أن البيئات التي يتفاعل معها المتعلمين ليست عشوائية ولكن يتم اختيارها ويتم تغييرها من خلال سلوك الأفراد، وهذا الاتجاه في التعلم يوفر تفسيراً مفيداً عن كيفية حدوث التعلم بالملاحظة وكيف يتم تنظيم الأفراد لأنفسهم من خلال سلوكهم، وفي التعليم الاجتماعي يتم استخدام كل من التعزيز الخارجي External Reinforcementوالتفسير المعرفي الداخلي للتعلم Internal Cognitive Exploration للتعرف على كيفية حدوث التعلم من الآخرين، فالأفراد كائنات اجتماعية، ومن

خلال ملاحظة الفرد لعالمه الاجتماعي والتفسير المعرفي لهذا العالم ومن خلال الثواب والعقاب لأستجاباته لهذا العالم يتم تعلم المعلومات العديدة والمعقدة وكذلك المهارات والأداءات المختلفة.

مدرسة الارتباط Conguncution School:

تهتم بدراسة الشخصية وسلوكياتها من ناحية ارتباطها بمواقفها السابقة والمكتسبة حالياً ويعد (ثورندايك) رائد هذه المدرسة، اذ يؤكد على انتمائه الارتباطي ويرفض ان يوصف بالسلوكي الا ان مواقفه في ميادين علم النفس المختلفة التي اشتغل فيها تعرض ادعاءه وتجعل منه رائداً من رواد السلوكية فتحليل الوضعية التجريبية التي قدمها (ثورندايك) يبرز اثر التصور الذي كان سائداً انذاك حول العلاقة المباشرة بين الفكر واللغة والتي تتمثل في ان التفكير الداخلي يكون مرفوقاً بتغيرات في اقسام الجهاز الكلامي لايعيها الفرد ذاته ولايدركها الاخر، وامام هذه الحقيقة تحاول وضعية (ثورندايك) ان تجيب على سؤال عما اذا كان بالأمكان زيادة حساسية الاخرين بهذه التغيرات كي ما يصبح بمقدورهم ادراك تلك الحركات الكلامية الدقيقة ومعرفة الافكار التي تقابلها، وقد اعتمد (ثورندايك) في محاولته هذه على تكوين الميل الى التخمين او الحزر عن طريق التعزيز وامكانية زيادة شدة الحساسية تدريجياً مع الاستمرار في التجربة وتكرار المحاولات الناجحة. ومما يلاحظ بشأن هذه الوضعية هو غياب الوعي فيها واهتمامها بالمنبهات المتمثلة في التغيرات التي تطرأ على وجه المجرب اثناء عملية التفكير، اضافة الى تأكيدها على دور التعزيز كعامل حاسم في اكتساب الخبرة الحياتية، ويعرف (ثورندايك) الارتباطية بأنها " المذهب القائل بأن كل العمليات العقلية تتألف من توظيف الارتباطات الموروثة والمكتسبة بين المواقف والاستجابات".

المدرسة الاجرائية Procedural School:

وهي المدرسة التي ارتبطت في ابحاث واعمال عالم النفس (سكنر) اذ تعد المدرسة الاجرائية شكل اخر من اشكال نظرية التعلم السلوكية، ولما كانت هذه المدرسة نسقاً منتظماً لأبحاث علم النفس فأنه يشار اليها بأسم التحليل التجريبي للسلوك، ويطلق على اللذين يقومون بهذا السلوك اسم محللي السلوك، وتعتبر المدرسة

الاجرائية السلوك موضوعها الاساس لان السلوك جانب اساسي من جوانب الحياة الانسانية، وبحسب اصحاب هذه المدرسة فأن السلوك الاجرائي هو من يؤثر في البيئة ويترتب عليه تغير في العالم بل انه يغير في البيئة ذاتها بطريقة او بأخرى.

كيرت ليفين Kert Lifeen:

وهو العالم الامريكي الذي اسس مدرسة الجشطالت اذ انطلق من ارضية مشتركة مع الجشطالتيين فقد عاب على علم النفس آنذاك نظرته الى النفس او السلوك بأعتبارهما حصيلة اتحاد عدد من المركبات الجزئية وارتباط مجموعة من العناصر البسيطة واهماله موضوع الحاجات والدوافع المحركة للشخصية ووجد ان خطأ النظريات السيكولوجية يكمن في انها بنيت على اساس ان الجزء يسبق الكل ويحدد خصائصه، ومنه فأن اصلاح هذا العلم يستدعي في رأيه تصحيح هذا الخطأ والاعتماد على مبدأ ان الكل هو الذي يحدد الجزء وان الجزء يتبع الكل، كما يستدعي الاهتمام بالدوافع التي يتوقف على معرفتها تفسير السلوك.

اسرة فنان Family of Artist

لوحة لـ (هنري ماتيس) رسمها في عام 1911 م فقد رسم الاشخاص بألوان بسيطة مسطحة وخلفية مزركشة ومزينة بنقوش وخطوط تكوين الاشكال الرئيسية بحساب هندسي دقيق وقد استخدم الوسائل الشكلية للتعبير عن مزاجية ذات تناغم بهيج والاشكال الفنية المرسومة مترابطة مع بعضها فكل شكل له علاقة بالشكل الاخر وقد اولى (ماتيس) انبساطية الصورة جل اهتمامه وتصف الاشكال المستطيلة الفراغات الموجودة في اللوحة ويمتد اللون فوق الصورة كلها موحداً الاعلى بالاسفل والخلف بالامام فقد حقق (ماتيس) هذا التآلف في الصورة بين السطح والفضاء، فهذه اللوحة البسيطة استطاعت ان تنقل لنا لغة صورية معبرة يمكن نقلها بكل ما بها من اشخاص واثاث وزركشة الى المسرح، فهي صورة مسرحية من حيث الفضاء وتوزيع الاثاث وتوزيع الاشخاص في الصورة وهم يمارسون لعبة الشطرنج حسب نسب مدروسة ومتفق عليها مسبقاً وحتى استخدام المنظور والاضاءة والتظليل بدقة متناهية.

العِلْمُ Sience:

بالمفهوم الشامل للكلمة، هو كل نوع من المعارف أو التطبيقات وهو مجموع مسائل وأصول كليّة تدور حول موضوع أو ظاهرة محددة وتعالج بمنهج معين وينتهي إلى النظريات والقوانين، ويعرف أيضاً بأنه "الإعتقاد الجازم المطابق للواقع وحصول صورة الشيء في العقل" اذ نقول أن "العلم هو مبدأ المعرفة، وعكسه الجَهْلُ" أو "إدراك الشيء على ما هو عليه إدراكًا جازمًا" اذ يشمل هذا المصطلح، في إستعماله العام أو التاريخي، مجالات متنوعة للمعرفة، ذات مناهج مختلفة مثل الدين (علوم الدين) والموسيقى (علم الموسيقى) والفلك (علم الفلك) والنحو (علم النحو).. و بتعريف أكثر تحديدًا، العِلْمُ هو منظومة من المعارف المتناسقة التي يعتمد في تحصيلها على المنهج العلمي دون سواه، أو مجموعة المفاهيم المترابطة التي نبحث عنها ونتوصل إليها بواسطة هذه الطريقة، وعبر التاريخ إنفصل مفهوم العلم تدريجياً عن مفهوم الفلسفة، التي تعتمد أساساً على التفكير والتأمل والتدبر في الكون والوجود عن طريق العقل، ليتميز في منهجه بإتخاذ الملاحظة و التجربة والقياسات الكمية والبراهين الرياضية وسيلة لدراسة الطبيعة، وصياغة فرضيات وتأسيس قوانين ونظريات لوصفها، ويتطابق ظهور العِلم مع نشأة الإنسانية، وقد شهد خلال تاريخه سلسلة من الثورات والتطورات خلال العديد من الحقبات، لعل أبرزها تلك التي تلت الحرب العالمية الثانية، مما جعل العلم ينقسم لعدة فروع أو عُلوم، تصنف العلوم حسب العديد من المعايير، فهي تتميز بأهدافها و مناهجها و المواضيع التي تدرسها، و للعلم ثلاثة تعريفات:

1. العلم هو المادة المعرفية وهو التعريف التقليدي للعلم، له عدة مساوئ منها عدم القدرة على توظيف العلم في الحياة اليومية والجمود، ويستخدم في طرق تدريسها التلقين.
2. العلم هو الطريقة التي تم التوصل بها للمواد المعرفية وهي تناقش طرق العلم (يتضمن الطرق والأساليب والوسائل التي يتبعها العلماء في التوصل إلى نتائج العلم).
3. العلم هو عبارة عن المادة و الطريقة.

دان فلافين Dan Flafeen :

من النحاتين الاعتداليين كانو مهتمين وإلى أقصى حد في إنشاء الأشياء ثلاثية الأبعاد، وإن عملهم يمثّل ملامح أسلوبية مشتركة، فإن (الطموح الذي تقاسموه كان هو تكوين أعمال ذات بداهة قصوى حيث أن الكل هو أكثر أهمية من الأجزاء، وحيث أن التركيب المنطقي قد توقف من أجل ترتيب نظام بسيط، اذ أنتج (دان فلافين) في عام 1964 (تصميماً إعتدالياً)، عرف بإسم نصب تذكاري لـ(ف. تاتلين) وهو من مادة النيون، وكان تجميعاً من أنابيب النيون والتي لم تكن منحنية ولا متركبة بأي طريقة من قبل الفنان ولم تظهر لتشير إلى أي شيء، إنها موجودة فحسب)، وحين إعتمد (فلافين) على منتجات المصانع، لم يكن يحتاج أن يكتشف مواصفات فنية أو تقنية، توضع له من قبل الآخرين، وإنما كان هدفه الرئيسي هو تصميم نتاجات تنأى بالفكرة المدُرَكة إلى مستوى من الخصوصية غير المحسوبة أو المتوقعة، لتثبيت دلالة المادة وفق عملية نسق لهيكلية الدال، بحثاً عن المحجوب والثاوي واللامرئي، ولذلك كان (فلافين) يدرك جيداً طريقة البحث في مديات التنظيم المرئي لعناصر التصميم، إدراكاً يخبو ضمن إشكالية التواصل، وإستيعاب حالة الوعي، في تناول الأشكال والأفكار ضمن حيز النحت أو ما يمت له بصلة من البنى المجاورة له، ومن هنا كان (فلافين) يأتي بمثبتات الضوء الجاهزة، ويختار أنبوب مضيء كوحدة آساسية للتصميم، مع قليل من الإضاءة واللون والفضاء، ومواد التلسكوبات ذات اللون الأصفر، ويقدم أعماله التصميمية المضيئة بشكل ساكن وهي معلقة على الجدران وبطريقة عمودية، أنه (مهتم بمقولة اللاتصوّر، وفي التخلص من الأرضية الصورية في التصميم النحتي، ووجّه نفسه إلى فكرة – الكل ذات الإكتفاء الذاتي – أي الأشياء المتكاملة من نفسها، وقد رغب أن يصمم أشياء بدون أجزاء منفصلة ليتجنب التقسيم).

روبرت موريس Robert Moris

من النحاتين الاعتداليين تتميز تصميمات (موريس) بنزعة هندسية واضحة، كما نلاحظ ذلك في معظم أعماله، ومنها تصميم يمثل عمود من الخشب الرقائقي

المصنوع من طبقات مغرّاة، إرتفاعه ثمانية أقدام، وفي عام 1965 عرض (موريس) تصميمه المعنون (ناين- L – بيم) وهو (يمثل تشكيل هندسي على شكل حرفL ، واقف، وآخر يمثّل شكل حرف الـ L نفسه لكنه مقلوب بجانب الأول، وقد بني وفق مبدأ التطابق، رغم أنه يمثّل أشكالاً مختلفة ظاهرياً)، وإن تصميمات (موريس) تمارس تطابقية معرفية لمفهوم (الكل المكتفي ذاتياً) مع حركية التشكيل المعتمد للخامات الداخلة في التصميم، بحيث يغدو إدراك الدلالات الجمالية، حالة متقدمة من مستوى الوعي للمعنى الاستثنائي، ذلك المعنى الذي يترادف مع صيرورة البحث عن جدوى حقيقية لكل أنوع التعبير، التي تعتمد في إخراج التصميم النحتي وطريقة عرضه، والإحتمالات التي قد تعترض المتلقي، من خلال الصدمة وما يترشح عن لامألوفية العرض والإخراج الفني، وخلخلة الأسس والعناصر وإكتشاف مقاربات تحليلة تنفذ إلى دائرة الكشف عن مهمة الإتصال بين وظيفية التصميم النحتي ومفاهيمه الجمالية، و لقد أكد كل من (جاد و موريس) بآن التصميم يجب أن يمثّل نفسه (كشيء واحد) أي بنية (تركيب بسيط)، تلك التي يمكن إستيعابها ككل، ومؤثرة كتجربة شاملة أكثر من كونها نوع من نتيجة حتمية، وعقلانية و ملاحظة الأسلوب التكعيبي فيها، إذ (نجحا في تصميماتهما حسب رأي – بربارة روز – من خلال نقل مركز التكعيبية إلى خارجها، وذلك بأستبدال مفهوم التزامن بالفورية آو الحدث المباشر).

العقل الفعال Active Mind:

يتميز العقل الفعال بآنه ليس واحداً في جميع الأفراد ولا يولد معنا لكنه يجيء من عالم علوي، وهو عقل مجرد يأتي بالصور الخالصة وماهيته فعل وهو أشرف من العقل المنفعل، وهو شديد الاتصال بالعقل القدسي، والقدسي أشد رفعة حيث ينتمي إلى نوع آخر من الوجود لا يمكن أن يتصل بالجسم لأن صورته خالدة... أما العقل المنفعل فمن شأنه التأثر بكل أنواع المؤثرات بالعالم الخارجي، وهو نوع من الهيولي أو القوة التي تحمل صور الأشياء لذا فإن اتصاله بالأشياء والجسم يظلم طبيعته فالعقل الفعال يمثل سمو النفس في قدرتها على إزاحة كل ما هو مادي أو جزئي، وهو صورة خالصة أو ماهية تامة بعد الانصراف التام عن منطقة الحس.

الفن الاغريقي Greek Art:

لقد كان للبيئة اليونانية نصيبها الاوفى في طرائق التفكير والاحساس بالجمال، فالطبيعة في البلاد اليونانية طبيعة مسامحة تبعث في النفس اسمى سجاياها وبالتفكير الذي يقوم على الخيال والعاطفة فكان للجو نصيبه في شاعرية الامزجة فولعوا بالحرية ومقتوا الاستعباد وصفت وسمت عقولهم وبدا الجمال والفن يطالب بذاته فالمواصفات التي وضعتها الطبقات الارستقراطية لتتفرد بها عن غيرهم من العامة ولتقلل حصولهم على الامتيازات هي سلامة البدن ومفهوم الجمال والخير (أي توازن بين الصفات الجسمية والروحية)، وكان كل من النحت والتصوير خاضعين للنظرة الاخلاقية لطبقة النبلاء وللمثل العليا الارستقراطية في الجمال الجسمي والروح ولم يستطع الانسان اليوناني التخلص كلياً من فكرة الدين فقد سخر الجمال الظاهر في اعماله الفنية لتنمية الشعور الديني والمدني في نفس الوقت، فلم يكن من اللائق بالالهة ان تظهر منفعلة او تقوم بحركات عنيفة، لذا نرى مسحة الجمود والهدوء على مظهرها الخارجي على الرغم من قوتها او ضخامتها البدنية توافقاً مع مثالية الطبقة الارستقراطية وتمشياً مع رغباتهم بعد ان شعر هؤلاء بخطر الاستخفاف بالدين على مركزهم الاجتماعي وتدريجياً استطاع النحاتون التخلص من هذا الجمود ليقدموا اشكالاً في وضع الاسترخاء لتبدو اكثر حرية او نابضة بالحياة ومن هذه التماثيل (حامل الرمح) وكان الفنان الاغريقي في هذه المرحلة يجد في عملية التقليد والمحاكاة مهمة في اظهار الجمال الذي يريده وبالتالي ادت هذه المحاكاة الى تزويق اعمالهم للاقتراب اكثر من الاصل اضافة الى الاهتمام بالنسب اذ اصبح للجمال طابع حسابي دقيق، واعتبر(الانسان) مقياس المقاييس حتى ان النسب في اعمدة المعابد كانت تؤخذ من نسب الجسم الانساني، ومن اهم فناني هذا العصر هو(فيدياس500- 431 ق.م) ومن اهم اعماله الفنية هو تجميل معبد البارثون بآيات من الاعمال المرمرية الجميلة واثواب التماثيل المزدانة بالورود، اذ يعد (فيدياس) اعظم نحاتي العصر الكلاسيكي الاغريقي فتماثيل الذهب للاله زيوس واثينا التي احاطها الناس بهالة دينية لما نالته من اعجاب بجمالها وقيمتها المادية كانت من نتاج الاسلوب الفيدياسي، اذ بدأ الفنان في هذه المرحلة يشعر بحرية اكبر وبالرغبة في التفرد ومطاوعة الشكل المشابه للواقع والذوق العام وخلق فن يرضي الملوك كما يرضي الفنان في محاولة منه لتصوير

الجزيئات كما الكليات للوصول الى الكل المطلوب والتقاط المشاهد اليومية والاشكال البسيطة مع الاهتمام بأظهار المتفذين بأحجام نوعاً ما، والاهتمام بالجزئيات والتفاصيل فالجمال المطلوب في ذلك الوقت جمال دنيوي يعتمد على المحاكاة والتنسيق واظهار البراعة في مطابقة الشكل .

الكلاسيكية المحدثة Neoclassicism (New classicism):

اسلوب في الفن الغربي في القرن التاسع عشر يشير الى الفنون الكلاسيكية للاغريق والرومان، ولوحات الكلاسيكية المحدثة تتميز بالخطوط الخارجية الواضحة، احتواء المشاعر، تكوينات هندسية، والوان باردة، كما انها عملت على تكريس القيم الجمالية القائمة على المثل العقلية مسترشدة بهدى التقاليد الفنية للإغريق والرومان واعتماد مواضيع جدِّية أكثر رصانة واقل طلب للعاطفة والمبالغات الشكلية حين كان فن البلاد في عصر الركوكو والباروك بعيداً عن مواقف الحياة وتجاربها وكانت طبقة النبلاء ما زالت تمجد الكمال والاستمتاع ورؤية العاريات فكان من الطبيعي ان تحدث ردة فعل ضده فجاءت الكلاسيكية المحدثة بقيم جمالية تؤكد على جودة الصياغة ووضوح التعبير واستخدام الاساليب السامية لعرض صور واقعية مع الالتزام بالموضوعية واعتماد المنطق الصادر من الفكر المتزن الذي يرفض الاستسلام لتهاويل العاطفة مع احتفالها بالقيم التشكيلية الرزنة الوقرة، ويعد (ليويس دافيد) من اشهر فناني هذه المرحلة، وقد انجز (دافيد) عدداً من اللوحات التي التزم فيها بتلك المبادىء الكلاسيكية التي دعا اليها، منها لوحة ((الهوراثيون يقسمون على نصرة روما))، ولوحة ((موت سقراط))، ولوحة ((التتويج))، وغيرها، وكان يلتزم في هذه الاعمال وغيرها بمبدأ الوضوح في التعبير عن الواقع في ترفع عن عرض المشاهد الدرامية، واستخدام اسلوب يحرص على رصانة الخط والرمز بشكل الانسان في حركات واوضاع نبيلة، على عكس الركوكو تماماً، ومختلف الموضوعات التاريخية والمعاصرة اذ يقول ((ان الخط الرصين والمحاكاة الامينة لاشكال الواقع تتجلى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي خلفها (فيدياس) و(بلوكليت) وعلينا ان نتبع خطاها فيما نتجه من اعمال والانتفاع من اساليبهم)) فالتزام (دافيد) بقيم جمالية تهتم

بالموضوع والتعبير عن الواقع، أي ان المحاكاة للواقع قد عادت تبرز في الأعمال الفنية حيث تبرز الخطوط البسيطة والعظمة الصافية المنتقاة من الطبيعة، لا من نسج الخيال والقوانين المجردة، وكان يتوخى في انتاجه الفني بعث الاساليب الاغريقية القديمة، وكان يستحث اتباعه على اقتفاء اثارها، انه لمن الواجب ان ندرس اساليب عظماء الماضي، وان نعمل على الانتفاع بها في تحقيق اسلوب فني يلائم ظروف حياتنا، فكان (انجرز) وهو من أهم فناني هذه المرحلة يقول انه ((لا ينبغي تعلم الشكل الجميل بل إيجاده في نموذجه فالجميل ليس شيء آخر غير ما نجده ونراه في الطبيعة)) وان الكلاسيكية المحدثة تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة الاغريق والرومان، وترى في الفن الاغريقي المثل الاعلى للجمال، وتحترم هذه الحركة القواعد الفنية التي التزمها الفنان الاغريقي من وحدة وايقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع وان ((الكلاسيكية المحدثة)) كانت بمثابة احتجاج على ما اتسم به طراز الركوكو الزخرفي من بريق فارغ وتألق وزيف في العواطف المصطنعة، مطالبة بالعودة الى الروح العلمية والعقلانية، الى المنابع القديمة السليمة اذ اعتمدت الكلاسيكية المحدثة المواضيع النبيلة والخطوط الصارمة والالوان الرصينة، بعيداً عن اهواء العاطفة وقد عولجت الموضوعات المستمدة في معظمها من الاساطير القديمة والتاريخ الاغريقي الروماني، بأسلوب يميل الى النحت، حيث بدت الصور الممثلة، الملونة بألوان متدرجة، صلبة البنيان، بالغة التجسيم اقرب الى التماثيل كما حرصت الحركة الكلاسيكية على جودة الصياغة ووضوح التعبير، واستخدام الاساليب السامية في عرض صور الواقع، مع الالتزام بالموضوعية، هذا الى جانب الاعتماد على المنطق الصادر عن الفكر المتزن، الذي يرفض الاستسلام للتهاويل العاطفية.

نظرية جثري Githry Theory:

مؤسسها عالم النفس (جثرى) الذى قدم نظرياته وابحاثه في مجال علم النفس ثلاثينيات القرن العشرين، حيث قام بأعداد نظرية تقوم على وجهة النظر القائله بأن التعلم هو القدرة على الاستجابة بصورة مختلفة في موقف ما بسبب استجابة سابقة للموقف وهذه القدرة هي التي تثير تلك الكائنات الحية التي تهبها

الحكم السليم وعلى الرغم من الدور الذى يلعبه العقل فأن التعلم بحسب (جثرى) هو مجرد تغير سلوكى وهو لايعنى تحسناً بالضرورة، والتعلم حسب رأى (جثرى) عملية متواصلة ومستمرة ويفسر (جثرى) التعلم من خلال مبدأ الترابط بين المثير والاستجابة وهذا التفسير يختلف اختلافاً كبيراً عن الارتباط بين المثير والاستجابة لدى (بافلوف)، والرباط الشرطى لدى جثرى، أى الارتباط بين المثير والاستجابة يتكون بكامل قوته من أول مرة.. والرباط الشرطى رباط نوعى لا يعمل إلا في نفس الظروف التى تكون فيها فإذا تغيرت الظروف عن الموقف الأول فإن الرباط الشرطى لا يظهر

مثال: 1/ طالب حفظ قصيدة في البيت ولم يستطع تذكرها في المدرسة، فالظروف التى تعلم فيها في المرة الأولى أى البيت تختلف عن الظروف في المرة الثانية أى المدرسة.

مثال: 2/ يستطيع الطالب أن يعرف نتيجة 4×8=34 ولكن عندما تقول 8×4 فإن الطالب قد يتلكأ في الإجابة لذلك ينصح المعلم بأن يعمل على تدريب الطلاب في أكثر من موقع حتى يعمل الرباط الشرطى في مواقف متعددة.

وأهم ما يستلفت النظر في نظرية (جثرى) موقفه من التكرار بين المثير والاستجابة، فهو يرى أن التكرار لا يقوى الرباط الشرطى، ويقول (جثرى) أن تعلم مهارة ما يتطلب تعلم الآف من الروابط الشرطية، فتعلم قيادة السيارة يحتاج إلى الآف من الروابط الشرطية، ويقول أن دور التكرار هنا تثبت الروابط الشرطية، وقد سأل (جثرى) عن كيفية ضبط ظروف الموقف المراد الاستعانة به للحصول على إجابة شرطية سبق تكوينها وما هو المقياس الذى يقيس الموقف الثانى حتى يكون مطابق للأول ولم يستطع (جثرى) الإجابة على هذا التساؤل، اذ يعزو (جثرى) النسيان إلى تدخل استجابات جديدة تؤدى إلى ارتباط المثير القديم بأستجابات جديدة ولذلك كانت الخبرات التى يتعلمها الفرد ويعقبها الراحة أو النوم تكون أطول عمراً في التذكر من المنبهات التى ترتبط بأستجابات يعقبها نشاط وعمل، ومن اهم التطبيقات التربوية للتعلم بالاقتران لدى (جثري) هي يمكن للمعلم أن يعد الموقف التعليمي بطريقة خاصة بحيث يتخلص

من الارتباطات الشرطية غير المرغوب فيها واحلال أخرى بدلاً عنها وذلك بالطرق التالية:

الطريقة الأولى/ مصاحبة المثير: والمراد تغير استجابته بمثير يثير استجابة مانعة أو عائقة، مثال: فطام الطفل من خلال دهن ثدى أمه بمادة طعمها مُرّ، فالمثير هنا يؤدى إلى استجابة مختلفة عن الاستجابة التى تعود عليها الطفل.

الطريقة الثانية/ تكرار المثير مرات عديدة حتى يحدث الملل والتعب من الاستجابة، مثال: ترك التدخين من خلال تدخين كميات كبيرة من السجائر.

الطريقة الثالثة: احداث المثير للاستجابة غير المرغوب فيها ولكن بقدر ضعيف يجعله عاجزاً عن إحداث الاستجابة أى يكون المثير أقل من الحد الأدنى الضرورى لحدوث استجابة، مثال: دخول طفل يخاف من الظلام في غرفة مظلمة تدريجياً أول مرة وهو على كتف والدته، ثانى مرة وهو ممسك بيد والدته والمرة الثالثة يسبق والدته في الدخول، والمرة الرابعة يستمع لصوت والدته، والمرة الخامسة لوحده، وبالتالي يتقلص الخوف تدريجياً حتى يختفي.

كارل روجرز Rogers

يؤكد (روجرز) على أن هناك ميل فطري لدى كل فرد نحو تحقيق الذات، ويعني نمو القابليات و الإمكانات الكامنة والمتاحة لنا وراثياً، ويؤكد)روجرز(على أن لدى الفرد حاجة فطرية للحصول على تقدير إيجابي للذات، وتقوم نظرية)روجرز(على مفهومين أساسيين، هما الظاهرية والكلية فتتكون الشخصية من الكائن العضوي الذي يستجيب ككل، والذي تتركز فيه جميع الخبرات من الناحية النفسية، وتشكل مجموعة الخبرات أو المدركات المجال الظاهري الذي لا يعرفه إلا الشخص نفسه وهو يستجيب للبيئة كما يراها هو لا كما هي في الواقع بالضرورة، ويحتوي المجال الظاهري على خبرات الفرد الشعورية، وهي من أهم محددات السلوك خاصة عند الأسوياء.

نظريات السمات Traits Theories

يتمثل هذا الاتجاه في دراسة الشخصية بعدة نظريات لعل من أبرزها نظريتي (البورت Allport) و(كاتل Cattel)، اذ ان (البورتAllp0rt) الرائد في مجال السمات، هو واضع ومهندس مفهوم السمات حيث يعد من آوائل السيكولوجيين الأمريكيين الذين وضعوا حجر الأساس في بناء الشخصية كمجال متخصص في علم النفس، وتمثل السمة Trait وحدة بناء الشخصية من وجهة نظر (البورت) وتمثل نظام عصبي نفسي خاص بالفرد، وقد صنف (البورت) السمات إلى نوعين، السمات العامة والسمات الفردية، ويعد تطور السمات الفردية وتمايزها بحيث تصبح دوافع الفرد مستقلة وظيفياً عن ظروفها الأصلية مؤشراً على السواء، إذ أن الرضيع بعد أن حصل على الأمن والمحبة من الأم بالدرجة الأولى، تتحرر دوافعه تدريجياً حتى تصل لمستوى يسميه (البورت) "الكفاح النفسي ألاختياري المستقل"، ويتحول من كائن حي يبحث عن خفض التوتر بسبب سيطرة القوى البايولوجية إلى كائن حي أكثر نفسياً.

المنهج التجريبي أو العملي Experimental & Practical:

من مناهج قياس الشخصية يعتمد هذا المنهج على ملاحظة أساليب السلوك وقياسها في مواقف معينة ومحددة إلى درجة كبيرة يتم أعدادها مسبقاً بطريقة دقيقة، ويتم تسجيل أو تقدير تصرفات أو سلوك الفرد في هذه المواقف، ويطلق عادة على المقاييس والاختبارات القائمة على أساس هذا المنهج اختبارات الأداء Performance (tests)).

المنهج الأسقاطي Projective:

من مناهج قياس الشخصية يكشف هذا المنهج عن الشخصية من خلال ما يسقطه الفرد على المثيرات من أشكال أو صور غير محددة البناء أو المعالم وتتيح له فرصة التعبير عن مشاعره وانفعالاته ودوافعه وحاجاته لذا فقد يختلف الأفراد فيما يرونه أو يؤكدونه على الرغم من أن المثير الذي يتعرضون إليه هو ذاته.

العلة والمعلول Cause α Effect:

العلة ليست علة الا في المعلول ومن حيث هي تنتج المعلول، والمعلول ليس معلولاً الا من حيث ان علة قد انتجته، وتبعاً لذلك فأن كل ما لا يسهم من العلة في ايجاد المعلول، وكل ما في المعلول فما ليس ناتجاً بواسطة العلة يعتبر خارجاً عن هذه العلاقة او لا وجود له وعلى هذا النحو فأن العلية ترفع نفسها بنفسها فالعلة تنتقل كلها في المعلول وفي هذا الانتقال يلغى التمييز بينهما وعلى اساس ذلك فأن المعلول لا يحتوي على أي شيء لا تحتويه العلة وبالعكس فالعلاقة بين العلة والمعلول يمكن ان تستمر في سلسلة غير متناهية لكن عدم التناهي هنا هو اللامتناهي الزائف، اما اذا حدث تبادل بين العلة والمعلول فأن كليهما يصيران على نفس المستوى وهنا يكون اللاتناهي لا متناهياً حقيقياً، كما يمكن القول بأن العلة تنطفأ (او تزول) في المعلول وهكذا ايضاً ينطفأ المعلول لانه ما هو الا تعين العلة فهذه العلية المنطقية في المعلول هي اذن مباشرة هي في حالة سوية بالنسبة الى علاقة العلة بالمعلول وهو فيها على نحو ظاهري.

القياسScale:

تقدير عددي او كمي لأي شيء يراد قياسه وهو عملية تحويل كل التقديرات النوعية الى تقديرات كمية، أي تحديد ارقام وهذا افضل من الوصف بالكلمات وهناك فرق بين نوع القياس المستخدم لمعرفة طول احد الاشخاص وبين الذي نحصل عليه عندما نستخدم اختبارات الذكاء لأيجاد العمر العقلي للأطفال، كلا النوعين يعد قياساً لأنه يؤدي في النهاية الى نسبة عددية او كمية، وقد عرف (جيلفورد) القياس بأنه " وصف البيانات بأستخدام الارقام، والقياس نوعان: الاول مباشر مثل قياس طول شخص ما وهنا يكون بسيطاً، والثاني غير مباشر مثلاً عندما نقيس درجة حرارة شخص ما بواسطة محرار فأن قياس درجة الحرارة يكون عن طريق تأثر الزئبق داخل المحرار ويتمدد، وبهذا النوع يمكن قياس سمة ما لدى الفرد ويمكن استخدامه في المجال التربوي.

التطبيق Application:

هو قدرة الطالب على توظيف وتطبيق كل ما تعلمه من معلومات ومعارف في مواقف جديدة تخص التعلم مثلاً تحضير بعض المركبات الكيمياوية بعد معرفته لمبادىء علم الكيمياء والتفاعلات الكيميائية يعني هذا أن المتعلم يمكنه استعمال المادة المتعلمة سواء أكانت مفهوماً أو مبدأ أو قاعدة أو مهارة في مواقف وأوضاع جديدة، وينطوي هذا على عملية انتقال التعلم إلى مواقف غير تلك التي حدثت فيها أصلاً، مثل: يمثل بالرسم العلاقة بين عدد السكان والمساحة، أو يطبق إيجاد مساحة المثلث في حساب مساحة قطعة أرض مثلثة الشكل وعلى هذا الأساس تفهم وظيفة التطبيق في مجال التربية كعملية مخططة ومنظمة تبدأ بالتوجيه والإرشاد والتدريب وتتوج بممارسة نشاطات ذاتية ومستقلة، مما يعني أن النظر إلى التطبيق كمكون هام من مكونات عملية تأهيل المعلمين غير محددة بفترة زمنية هي شهر أو شهرين يقضيها الطالب في المدرسة بل إنها عملية متكاملة هدفها توفير الإمكانية لتحقيق الربط الوثيق بين ما يدرسه الطالب في الكلية من جهة وعلاقة ذلك بالواقع المدرسي وجعل الطالب في ارتباط دائم ووثيق بمجال عمله المستقبلي وتدريبه وتهيئته للاضطلاع بمهامه بصورة مبدعة، وعلى هذا النحو يمكن تعريف التطبيق المدرسي بأنه أحد المكونات الأساسية لتأهيل المعلمين وهو عملية متكاملة تحقق للطالب الارتباط المباشر بالواقع المدرسي منذ التحاقه بالكلية وتوفر له معايشة العملية التعليمية والتربوية بشموليتها وتمكنه من تطبيق معارفه على الواقع المدرسي.

ريتشارد هاملتون Ritchard Hamiltoon:

رسام بريطاني أدخل في فنه خيال وأساليب الثقافة الشعبية وأستمد موضوعاته من الثقافة الشعبية الامريكية، وفي انكلترا أرتبطت حركة البوب بالصورة الفوتوغرافية، وقد برز حينها (ريتشارد هاملتون) الذي لعب دور الممهد في مجال البوب آرت الانكليزي وارتبط الفن التشكيلي بالازياء والجنس والسيارات ومظاهر الحياة العصرية واتسمت اعماله بخيال واسع للرسوم الهزلية والخيال العلمي ومن اعماله صورة من الكولاج بعنوان (ترى ماالذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة) ؟ في

الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو رجلاً بعضلات مفتولة وقد جلست الى جواره راقصه وقد حمل مصاصة كبيرة الحجم كتب في وسطها (pop) بحروف كبيرة، وكان (هاملتون) يعرف كيف ينبغي ان يكون فن مابعد الحداثة، وكانت الخصائص التي ينشدها كما قال عام 1957 كالاتي:

1- الشعبية Popularity: أي بمعنى بروز الهامشي، حيث يلجأ الفنان الى استخدام كل مايمت بصلة الى الثقافة الجماهيرية من خامات ومواد او افكار واشكال حيث ان الخامة = العمل الفني = السطح وكذلك يتميز العمل الفني بسهولة قراءته.

2 – الزوال Transience: أي ان الخامة المستخدمة لا تمتلك خاصية الديمومة والاستمرارية مع الزمن، بل من أهم صفاتها التدمير الذاتي لاتاحة المجال الى عمل آخر يأخذ مكانه ويتصف بالزوال ايضاً، وهكذا نرى استخدام بعض الفنانين، للشحم Fat، والحشيش، ونتف الملابس البالية، والضوء، والبخار وحتى الثلج في انتاج اعمال فنية، فالخامة = العدم وينطبق الشيء ذاته على الموضوع، والصورة الشكلية فهي ايضاً تتصف بالزوال لارتباطها بالمجتمع الاستهلاكي واغراضه السريعة التبدل والتغير واتاحة الفرصة للجديد.

3 – عدم الضرورة Expendability: ان من أهم ميزات الخامة في فن مابعد الحداثة هي في عدم ضرورتها أي بمعنى عدم ارتباطها بأية وظيفة سواء نفعية او اخلاقية أي افتقادها للمضمون العاطفي والمساحة النقدية، لاشيء تحت السطح سوى السطح.

4 – خفة الظل: أي يتميز بسهولة وسرعة القراءة مع احداث اللذة والمتعة، بدون تضمينات ولا يحدث ارهاق للمتلقي، يستوعب آنياً.

5 – الجاذبية الجنسية Wit Sexiness: أي ان العمل الفني لكي يستهلك بسرعة ويتم تداوله ويتماشى مع الحياة العصرية في المجتمع الرأسمالي الغربي، عليه ان يغلف بالعارض الجنسي الشبقي، وليتخذ في الوقت نفسه الصفة الدعائية الاعلانية.

6 – الانبهار Glamour: تتميز الخامة او المادة والعمل الفني بصفة الابهار لاثارة الانـدهاش والتعجب لتتولـد المتعـة، واسـتخدام اللامـألوف واللامعقول واستخدام المفارقة لاحداث استجابات غير مألوفة.

7 – ثمنه قليل It must below cost: تتميز الخامة المستخدمة في فن مابعد الحداثة بأنها قد تكون أي شيء او لاشيء، فهي من التافه والمبتذل من سقط المتاع من النفايات التي قد تشترك جميعاً بالأخذ منها، من تراب الارض وحتى فضلات الانسان وكذلك المنتوج الفني النهائي يتصف بأن ثمنه قليل حيث لم تعد الأعمال الفنية حكراً على الطبقة الغنية، اذ افتقد العمل الفني قدسيته، ليصبح في متناول يد جميع الفئات الشعبية، كونه قليل الثمن ويصبح كأي غرض استهلاكي آخر.

8 – ينتج على نطاق واسع Mass Produced: يتميز فن مابعد الحداثة بأنه ينتج سريعاً وبكميات هائلة، بالضبط مثلما تنتج السلع في المصانع وبكميات كبيرة لتغطي حاجة السوق.

9 – شبابي: أي ان فن مابعد الحداثة موجه بالدرجة الأولى الى الشباب لكونها الفئة الأكثر انتشاراً في المجتمع وكذلك أكثر فعالية واستهلاكاً من الفئات الاجتماعية الأخرى.

10- قابل للاستهلاك: أي ان العمل الفني يقرأ بسرعة ويستهلك أي ينسى بسرعة ايضاً، حيث ان كثرة المتداول خلال وسائل الاعلام تساعد على تفكيك الواقع الى علامات متعاقبة ومتعادلة تساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية أي ان المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء واي شيء ولا يوجد شيء يصعب قبوله او احتماله.

11- جذاب: أي ان العمل الفني هو مايثير الانتباه بأستخدام احدث التقنيات الطباعية والمواد والخامات الفنية التي تثير اهتمام وانتباه المتلقي ليزداد قبوله واقتنائه.

12- ذكي: يتصف فن مابعد الحداثة بالذكاء في اختيار الخامة او المادة المناسبة للعمل وكذلك الشكل المناسب الذي يخاطب غرائز وحاجات

ورغبات معينة خاصة ومخطط لها تسخر في خدمة النظام السياسي والاجتماعي في الدول الرأسمالية الغربية.

13- تلاعب ميكانيكي: استخدام احدث التقنيات الصناعية في انتاج الأعمال الفنية وكذلك استخدام تقنيات النسخ الآلي سمح بالانتاج السريع والكثير وانتشاره في المراكز التسويقية الكبرى ليتساوى اقتناء لوحة (لوارهول) او (روي لشتنشتاين) مع اقتناء ربطة عنق او زوج من الجواريب.

14- عمل كبير Big Business: يتميز فن مابعد الحداثة بأستخدام القياسات الواسعة والاحجام الكبيرة وخاصة لدى الفنانين الامريكيين، فالعمل الكبير يحتوي المشاهد ويلف بصره، فيفتقد للنقطة المركزية (المركز) ليصبح خيلات ملونة مفككة، بلا مركز.

الايزوتيريك Isoteric:

كلمة يونانية الأصل والمنشأ، تعني المخفي والغير منظور (من التعاليم التي يصعب إدراكها على غير مستتيري العقول، أما العرب فقد فسروها بأنها العلوم المضنون بها على غير اهلها) ، قديماً جاءت مصطلح يدل على العلوم والمعارف الخاصة المميزة، التي كانت محصورة ضمن طبقة خاصة من دون سائر القوم.

التجسد أو الولادة الثانية Embodying:

يعني انتقال الإنسان من الحياة إلى الموت ومن ثم الى الحياة ثانية، وهو مفهوم ساد كل الفلسفات ذات المنشأ الهندي، واليوم طغت على كل الكتابات الثيوصوفية الحديثة.

السكينة Calmness:

حالة استقرار روحي عليا وهي في أدنى مستوياتها هي حالة تأمل ترتقع فيها الروح بعد أن تكتمل بالمعرفة والحكمة، عندما تصير مفعمة بالمحبة والسلام والصفاء، فالسكينة هي علامة اليقين والثقة برب العالمين، تثمر الخشوع وتجلب الطمأنينة، وتلبس صاحبها ثوب الوقار في المواطن التي تنخلع فيها القلوب وتطيش

فيها العقول، فمن معاني السكينة: المعنى الأول: النور الذي يقذف في قلب المؤمن، فيُريه الخيرَ خيراً والشرَ شراً، ومن معاني السكينة :الروحانية التي يملكها؛ يقظة النفس، لا غفلة، لا بُعد، لا انغماس بالشهوات، في صحوة، في محاسبة دقيقة، في شعور بالرضا، والقوة توجب له الصدقَ، وصحة المعرفة، ويقهر بهذه القوة داعي الغيّ إن السكينة إذا نزلت على القلب اطمأنّ بها، وسكنت إليها الجوارح وخشعت واكتسبت الوقار، وأنطقت اللسان بالصواب والحكمة.

الشاكرا:

(مصطلح هندي) مركز أثيري قائم في الكيان الباطني الإنساني، وبالتحديد على سطح الجسم الأثيري، فـ(الهالة) تغلّف الجسد المادي والشاكرات هي التي توفر طاقة الحياة وعنصر الوجود للكيان ككل. وهي حلقات وصل تربط الهالة البشرية بالأثير الكوني، ان *عبارة* شاكرا هي سانسكريتية، وتعني" *دولاب ومركز طاقة*"، وهي تعني طبعاً الحركة اللولبية الدائرية التصاعدية لنقاط الطاقة التي يتحرك الجسد على اساسهم، اذ ان تحديد مواقع نقاط القوة تلك، يتطلب نظرة اكثر عمقاً وشمولية من تلك التي تتداولها اكثرية الآراء، ويبحث فيها اكثرية باحثي اليوم، ان الأكثرية الساحقة من الباحثين اليوم يعالجون موضوع مراكز الطاقة "الشاكرات" السبع انطلاقاً من موقعهم في داخل الجسم البشري، لكن بنظرة سريعة نستطيع نقول ان تلك النقاط غير موجودة على الإطلاق في جسمنا الحسي من الخارج او حتى من داخله، لسبب بسيط ان تلك النقاط هي مركز طاقات وليس مركز عضلات او انسجة او اي شيء من هذا القبيل، وتجلياتها ظاهرة في اجسادنا البيولوجية على شكل اعضاء اساسية مثل الكبد او القلب او النخاع الشوكي...، لكن موضعها الدقيق ليس ظاهراً للعين المجردة بل للبصيرة التي تريد ان تعرف..، ومنطق الطاقة هي من الأمور التي لا يجب ان تعالج انطلاقاً من الجسم البشري الفيزيائي، بل من طاقة هذا الجسد ومستوياته، وهي الطاقة ذاتها التي تتحكم في المفاصل الحيوية لهذا الجسم، اذا نظرنا الى مواقع وطرق واسلوب عمل تلك

الشاكرات، نجد ان الشاكرا الأولى اي شاكرا الأصل، والشاكرا السابعة أو شاكرا التاج، هما خارج المنظومة التي تمتاز بها الشاكرات الخمسة الباقية، فالأولى لها علاقة مباشرة بالإتصال العضوي المباشر بأمنا الأرض، وهي شاكرا ناشطة منذ المولد، والشاكرا السابعة هي الشاكرا التي تصل جسمنا المادي الحياتي بجسمنا الأثيري، هذا من جهة ومن جهة اخرى نجد ان الشاكرا الرابعة تتوسط وتوحد وتتناغم مع الشاكرات الأرضية الخاصة بالتناغم والشعور الأرضي والأثيري، الأولى والثانية، ثم لدينا الشاكرات السامية الخاصة بالشعور والتناغم السامي مع الكائنات والمستويات العلوية، اذ ان تلك الشاكرات الخمس هي واحدة في الجوهر، خمسة في الظاهر، فهناك اذاً مجموعات الشاكرات في بوتقة واحدة، واخرى في المقدمة والمؤخرة تصل المستويات بعضها في بعض في منطق تصاعدي، ونظام سام فائق التنظيم.

الشك Suspesion:

(مصطلح عربي) قدرة ذهنية تقوم على عدم التسليم الأعمى للمسلمات أو البديهيات ولكن عن طريق الفحص والتدقيق، أستعمل هذا المصطلح (فرانسيس بيكون) كجذر ليصوغ منه نظريته الشهيرة (الأوهام الأربعة)، والشك يتصف بالحيادية غالباً عند ذوي الفكر الأصيل، والشك الطريق الحقيقي للأيمان.

الصمت Silence:

مصطلح فلسفي قديم ساد كثيراً في الكتابات الغنوصية القديمة يدل في معناه الباطني على التوقف الكامل للسان من ضجيج الكلام وللإحساس من صخب الحواس للفكر من الجدل للعبور إلى ما وراء الفكر، والصمت الحق دليل الفهم الصحيح والسبيل إلى المعرفة الباطنية، اما في الموسيقى فله معنى آخر، فقد عمدت الحضارات الغربية إلى تعريف الصمت بوصفه غياباً للصوت، بينما هو في الحضارات الشرقية كون وما الصوت إلا فقاعة على سطحه؛ هذه العلاقة بين الشرق والغرب ترسخت في تفكير (جون كاج) منذ اكتشف الفيلسوف والشاعر (هنري ديفيد ثورو) والذي كان له تأثير واسع على (غاندي ومارتن لوثر كينغ) لأنجاز ثورات دونما عنف؛ وهو الذي دفعه أيضاً للغوص في حضارات الشرق

وفلسفته ودياناته ومن هنا جاء تعلق (كاج) بالزان وممارسته له، اذ اعتنق (كاج) في أربعينيات القرن الماضي البوذية؛ الزان أساساً حيث يركن للتأمل الذهني الصامت بحثاً عن الإشراق الداخلي غير إن (كاج) سوف يتنبه إلى أن تحقيق السكينة الداخلية لن يتم بمعزل عن الناس وعن الحركة اليومية ولذلك سيعمد إلى تحرير الطاقة الحيوية للذات من اجل التقدم بها إلى الأمام وإعادة تشكيلها وهو ما سيؤدي إلى حالة من الإدراك سوف تتأسس بأعتبارها مصدراً لتربية داخلية للذهن وفق هذه الرؤيا عمد (كاج) إلى تحرير موسيقاه من الذاتية والتعبير الانفعالي والعاطفي بحيث إنها لا تعني شيئاً في البدء لكنها تتعامل مع الأشياء كما هي في تحولاتها الطبيعية وهذا واحد من مبادئ الزان: فسح المجال لأي كان أن يتحول من الداخل.. وهو ما دعاه أن يهتف ذات يوم (لا أريد تدمير أي شيء؛ أنا ضد أي سلطة كم هو صعب تلخيص رؤيا كاج وهو الذي يرفض تلخيص الأفكار بشكل خطي في ستينيات القرن الماضي) اذ كان (جون كاج)، واحداً من أوائل المؤلفين الذين أدخلوا مفاهيم الموسيقى التجريبية، غير المحددة، واعتمدوا الضجيج العشوائي، وقد فتح منهجه، الأصيل والثوري آفاقاً لا حدود لها في التشكيل الموسيقي بل ودعا إلى إعادة النظر في تعريف مفهوم الصمت في الموسيقى الغربية، اذ اصدر (جون كاج) سنة 1961كتابه Silence صمت (كراس مقالات، أفكار وحكايات حول مفهوم وإدراك الصمت) كان ينوي قبل كل شيء أعادة الاعتبار لكل مفاهيم الصمت هذه وتعريفه كتوقيع موسيقي له نصيب كامل، ويركز (جون كاج) على توضيح ان الصمت مصطلح موسيقي ينتمي للغة الموسيقي وهو علامة موسيقية سلبية ذات فرادة ولكن بنفس القيمة الدالة كأي علامة موسيقية أخرى، إذا اعتقدنا ولوقت طويل إن الصمت يكمن «ما وراء» اللغة الموسيقية وهو ليس كذلك بالنسبة لـ(كاج) ولأنه العلامة التي تمثل مجموع أصوات الحياة، فهو داخل اللغة الموسيقية؛ متحرراً من كل رابط ومن كل مكان، هذا التعريف للصمت بأعتباره علامة موسيقية لا يقدم فقط إدراكاً وفهماً مختلفاً للأصوات، وللضوضاء؛ ولكنه يستوجب إعادة النظر للتعريف الكلاسيكي للموسيقى، وهو يضع هذا التعريف الجديد للصمت على طاولة النقاش اذ يتحدى (كاج) ظاهرة الموسيقى في طابعها الثقافي وذلك بإلغاء

أهمية كل تاريخها وبجعلها تنبعث مجدداً دونما أية مرجعية، أليس من واجب كل مؤلف؛ كل مستمع أن يتحرر من التشفيرات الكلاسيكية، لتصبح الموسيقي نشيطة، حيوية؛ ويمكن تصور الصمت وفق تفكير (كاج) من خلال نسف الحواجز بين الصوت، الضوضاء والصمت، وليس الصمت عند(كاج) «حضور في الغياب» لكنه توصيف الواقع، الصمت صوت تمحي فيه كل الفروقات بين حركة المؤلف والفوضى بين الصمت/ الموسيقي وصمت /الحياة اليومية، الصمت كشيء فني فالصمت الموسيقي عند (كاج) له علاقته المادية في الفضاء الفارغ لبعض لوحات روشنبرجRauschenberg ؛ وفي الجزئيات الفضائية لـ(تيري ريلاي) Terry Rileyأو المباحث السينماتوغرافية لـ (بايك)

الكارما Carma:

(مصطلح هندي) قانون العدل الكوني أو ميزان الأعمال ويرمز له كمرآة عاكسة لمجمل التصرفات البشرية، أستعمل هذا المصطلح كثيراً في الكتابات البوذية في نفس السياق ولكن بشكل أشمل حيث توجد كارما فردية وكارما جمعية (خاصة بجماعة دون جماعة أخرى) أشتق من مفهوم الكارما العالم (كارل كوستاف يونغ) نظريته (اللاشعور لجمعي) فيما بعد، وفيزيقياً.... كارما يعني الفعل، أو الفعل ورد الفعل؛ ميتافيزيقياً..... يعني قانون التعويض، أو الحساب، أو إعادة التوازن، أو قانون السبب والنتيجة (السببية الأخلاقية)، وكارما لا يعاقب ولا يثيب، بل هو، ببساطة، القانون الكلّي الواحد الذي يقود ويوجِّه كل القوانين ويصنع نتائجها فالكارما مصطلح شائع في الديانات الهندية (الهندوسية والجينية السيخية والبوذية) ويطلق لفظ "كارما" على الأفعال التي يقوم بها الكائن الحي، والعواقب الأخلاقية الناتجة عنها، فأي عملٍ من خير أو شر، سواء كان قولاً أو فعلاً أو مجرد فكرة، لا بد أن تترتب عليه عواقب، ما دام قد نَتَج عن وعي وإدراك مسبوق، وتأخذ هذه العواقب شكل ثمارٍ تنمو، وبمجرد أن تنضج تسقط على صاحبها، فيكون جزاؤه إما الثواب أو العِقاب، وقد تطول أو تقصر المدة التي تتطلبها عملية نضوج هذه الثمار (أو عواقب الأعمال)، غير أنها تتجاوز في الأغلب فترة حياة الإنسان، فيتحتم على صاحبها الانبعاث مرة أخرى

لينال الجزاء الذي يستحقه، فالكارما هي قانون الثواب والعقاب المزروع في باطن الإنسان، اذ يعمل نظام "كارما" عند هؤلاء وفق قانون أخلاقي طبيعي قائم بذاته، وليس تحت سلطة الأحكام الإلهية، وتتحدد وفقاً للكارما عوامل متعددة: مثل المظهر الخارجي، والجمال، والذكاء، والعمر، والثراء، والمركز الاجتماعي وحسب هذه الفلسفة يمكن لأكثر من كارما مختلفة ومتفاوتة، أن تؤدي في النهاية إلى أن يتقمص الكائن الحي شكل إنسان، حيوان، شبح، أو حتى إحدى شخصيات الآلهة الهندوسية، ويزعم هؤلاء أن قانون الكارما يحكم كل ما هو مخلوق، وهو قانون غير قابل للتعديل، ويزعمون أن هذا القانون يحكم ويراقب في كل لحظة، ولذلك فلكل من تصرفاتنا الجيدة والسيئة عواقبها، كل ما نفعله من سوء يجب أن ندفع ثمنه فيما بعد، وكل ما نفعله من حسن سنكافأ عليه، وقد جاء في "الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة": " الكارما - عند الهندوس -: قانون الجزاء، أي أن نظام الكون إلهي قائم على العدل المحض، هذا العدل الذي سيقع لا محالة إما في الحياة الحاضرة أو في الحياة القادمة، وجزاء حياة يكون في حياة أخرى. والأرض هي دار الابتلاء كما أنها دار الجزاء والثواب "، وجاء فيها أيضاً: " ويظل الإنسان يولد ويموت ما دامت الكارما متعلقة بروحه ولا تطهر نفسه حتى تتخلص من الكارما حيث تنتهي رغباته وعندها يبقى حيًا خالداً في نعيم النجاة، فهي مرحلة "النيرفانا" أو الخلاص التي قد تحصل في الدنيا بالتدريب والرياضة أو بالموت "، ولا شك أن هذه الديانات الهندية ديانات وثنية، تشكلت وتكونت وفق اعتقادات باطلة وتصورات محالة متوهمة، واعتقاد " الكارما " من ضمن تلك الاعتقادات الباطلة التي يعتقدها هؤلاء ويدينون بها ونستطيع أن نلخص أسباب القول ببطلان هذا الاعتقاد الفاسد فيما يلي:

اولاً: أنه اعتقاد مختلق، ليس قائماً على وحي إلهي معصوم، وإنما مبعثه ديانة وثنية مخترعة.

ثانياً: هو نظام يعمل وفق قانون أخلاقي طبيعي قائم بذاته، مستغن عن الشرع الإلهي، والعقائد الدينية السماوية.

ثالثاً: يزعمون أنه قانون مهيمن مسيطر على كل مخلوق، يراقب التصرفات، ويدبر المقادير، ويجازي على الأعمال، وهذا كفر صريح ؛ فإن الله هو المهيمن وهو الذي يدبر الأمر وهو الذي يحاسب الناس على أعمالهم.

رابعاً: هذا الاعتقاد داخل في منظومة اعتقاداتهم الباطلة التي يريدون أن يصلوا بها إلى مرحلة الخلاص الأبدي بزعمهم، والذي هو الهدف الأسمى عندهم، فبما أن الكارما هي عواقب الأفعال التي يقوم بها الأشخاص، فلا خلاص ما دامت الكارما موجودة.

المعرفة Knowledge:

انعكاس الواقع داخل الذهن البشري وترتبط بالممارسة وهدفها بلوغ الحقيقة الموضوعية للعالم من أجل السيطرة عليه، فالمعرفة هي الإدراك والوعي وفهم الحقائق أو اكتساب المعلومة عن طريق التجربة أو من خلال التأمل في طبيعة الأشياء وتأمل النفس أو من خلال الإطلاع على تجارب الآخرين وقراءة استنتاجاتهم، والمعرفة مرتبطة بالبديهة والبحث لاكتشاف المجهول وتطوير الذات وتطوير التقنيات، والمعرفة هي الخبرات والمهارات المكتسبة من قبل شخص من خلال التجربة أو التعليم : الفهم النظري أو العملي لموضوع ما، وهي ايضاً مجموع ما هو معروف في مجال معين ؛ الحقائق والمعلومات، الوعي أو الخبرة التي اكتسبتها من الواقع أو من القراءة أو المناقشة، او هي المناقشات الفلسفية في بداية التاريخ مع(أفلاطون)، وتعرف المعرفة بأنها "الإيمان الحقيقي المبرر"، بيد أنه لا يوجد تعريف متفق عليه واحد من المعارف في الوقت الحاضر، ولا أي احتمال واحد، وأنه لا تزال هناك العديد من النظريات المتنافسة، كما تعرف المعرفة أيضاً بأنها: وصف لحالة أو عملية لبعض الجوانب الحياتية بالنسبة لأشخاص أو مجموعات مستعدة لها، فمثلاً إذا كنت "أعرف" أنها ستمطر، فإنني سوف آخذ مظلتي معي عند الخروج، والمعرفة أيضاً هي ثمرة التقابل والاتصال بين الذات المدركة وموضوع مدرك، وتتميز من باقي معطيات الشعور، من حيث أنها تقوم في آن واحد على التقابل والاتحاد الوثيق بين هذين الطرفين، وتعد كلمة معرفة أقرب إلى الأذهان لدارس الفلسفة بالقول "المعرفي هو الكلي

والنهائي وتعبير الكلية هنا يفيد الشمول والعموم في حين أن النهائية للوجود تعني غائيته وأخره وأقصى مايمكن أن يبلغه الشئ ويمكن التوصل للبعد المعرفي لأي خطاب أو أي ظاهرة من خلال دراسة ثلاثة عناصر أساسية:الإله، الطبيعة، الانسان.

الحياة Life :

قوة تؤثر في المادة وتحولها من شكل بسيط إلى شكل معقد ويعبر عنها بـ (البروتوبلازم)، وكلمة حياة كلمة متعددة الأوجه تستخدم استخدامات عديدة حسب مجال الكلام ونوعه، فقد تدل على مجمل الأحداث الجارية التي تحدث على الأرض وتشارك بها كافة الكائنات الحية، وقد تدل على الفترة التي يحياها كل كائن حي بين ولادته -عندما يعتبر كينونة مستقلة حية- إلى لحظة موته وانقطاعه عن أي فعالية حية ملحوظة، كما تستخدم كلمة حياة أيضاً لتدل على حالة الكائن الحي الذي يستطيع بفاعليته أن يثبت وجوده وأنه لم يمت بعد.

الذات Self :

وحدة النشاط النفسي للفرد ويشترط بتحقق الذات، الوعي والإرادة، وقد تدل على ماهية الإنسان. وقد اهتم الفلاسفة وعلماء النفس اهتماماً كبيراً بمفهوم الذات ويعود ذلك للدور الذي تلعبه الذات في المواقف الحياتية اليومية، وعلاقتها الجدلية بالواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه، ويتعلق مفهوم الذات، عادة، بتصور الفرد عن نفسه، ذلك التصور الناتج عن تفاعل الفرد مع المجتمع من حوله من بشر و حيوانات وبيئة اجتماعية وعقلية ! ويختلف الفلاسفة وعلماء النفس بعض الشيء في بعض التفاصيل المتعلقة بمفهوم الذات، ويمكننا ان نتخذ لانفسنا، تصوراً للذات، هو، انه الذات الفاعلة، أو الفاعل الاجتماعي، وهذا المفهوم هو قريب من مفهوم النفس البشرية، التي هي حصيلة تفاعل، عوامل داخلية وراثية، وخارجية مجتمعية، ولفهم مفهوم الذات علينا ان نفهمه من خلال بعض العلماء و الفلاسفة، ولناخذ على سبيل المثال العلماء (جورج هربرت ميد، كارل ماركس) ويرى (ميد) الذات، على انها الأساس الذي يتحول بموجبه الفرد إلى فاعل اجتماعي، له ارتباط بالآخرين، إذ من خلال الذات يكوّن

الإنسان صورة نفسه، وصورة الآخرين، بوصفها موضوعات أساسية للتفاعل، وان هناك علاقة تبادلية بين الذات والمجتمع، لهذا، فالذات عند (جورج هربرت ميد)، تشمل العقل والنفس فالنفس البشرية، هي بتعبير آخر، الذات الفاعلة بالتآزر مع العقل البشري، وهي تنشأ عبر عمليات التفاعل، واكتساب الخبرة المتولدة عنه وعن طريق استخدام الرموز واللغة والإشارات، والنفس عند (ميد) جزءان: جزء عفوي مندفع أطلق عليه الأنا. والجزء الآخر اجتماعي ضميري، ناشئ عن القيم والمعايير والتوقعات الاجتماعية أطلق عليه الذات الاجتماعية، ورغم إن (ميد) لم يؤشر حالة من الصراع بين الفرد والمجتمع، لكنه أوضح، بأن ألانا، لا تخضع دائماً لسيطرة أو ضبط الذات الاجتماعية، بدليل إن الإنسان يخترق القواعد الاجتماعية، ويسلك سلوكاً قد لا يتوقعه الآخرون منه، اذاً فالذات عند (ميد)، هي الفرد عبر علاقاته التبادلية مع الآخرين، والذات هي فاعل ومفعول، فألانا هي الذات التي تفكر وتعمل، أي الأنا الفاعل، أما الأنا المفعول فهي وعي الذات، بذاته، كموضوع في العالم الخارجي للأفراد، والذات عند (ميد)، يصعب فصلها عن مفهوم الأنا المفعول أو الذات الخارجية، فالذات الخارجية، عند (ميد)، تنبثق عن الأفعال الكلامية والحوارية، مما يعمل على تطوير الوعي بفكرة الذات، لهذا، نجد إن الذات الداخلية إنما هي استجابة الفرد لاتجاهات الآخرين، أما الذات الخارجية فهي اتجاهات الآخرين ومواقفهم، كما يفهمها ويتصورها الفرد، إذ تعمل هذه الاتجاهات على تكوين الأنا المفعول، وبالتالي فأن الفرد يتحول، عند التفاعل معها، إلى أنا داخلية، تنظر برؤية متكاملة داخلية وخارجية، تجاه الآخر، والذات الداخلية هي حصيلة تفاعل بيولوجي واجتماعي اذاً فالذات هي عملية انعكاسية، بين ذات الفرد والعالم الخارجي، وهذا يشير إلى أن الذات تقع في عملية تفاعل مع المجتمع، كموضوع، متناقض معها، وليس مجرد نتاج له، وهذا يعني بالضرورة إن الإنسان من الممكن إن يخلق وعياً خاصا به، يخلق بموجبه نمطه السلوكي، بدلاً من الاستجابة الحتمية للواقع، ومثل هذه الطروحات الخاصة (بميد) لا تتفق وطبيعة الطروحات التي جاء بها (ماركس) فـ(ماركس)، يرى بأن الذات هي حصيلة لتأثير الحياة المادية، المؤثرة في مجمل عناصر الوجود الاجتماعي، الذي يعمل بدوره على ترتيب وعي

الذات، أو الإنسان، ويرى، ان الذات تقع في حالة جدل مع الموضوع (الطبيعة) فالطبيعة تمثل عنصراً خارجياً، ومستقلاً، وغريباً عن الذات. اذاً فهي ذات مسيطرة، اذ يتحكم بها عقل مهيمن، ينزع الى السيطرة، حيث يصبح الفرد مجرد رقم في كتلة عددية، فالعقل يمثل الذات في ثنائية " الذات و الموضوع " يعتبر ان سيطرته على الموضوع، هي سيطرة على العالم و محاولة لتنظيمه، وهكذا تتحول آلية السيطرة من سيطرة على الطبيعة الى سيطرة على الانسان، ثم يتحول العقل الموضوعي الى عقل اداتي، وبذلك انقطعت الصلة بين الفرد و المجتمع.

ابن عربي Ibn Arabi:

هو شيخ الصوفية الأكبر وفيلسوفهم المميز، الذي يشتهر بين المشارقة بالتنكير تميزاً له، وهو المتكلم المشهور المعاصر وهو أبو بكر محمد بن علي الحاتمي الطائي، وعرف بأسم (ابن عربي) وللعقل مراحل يجب ان يقطعها للوصول إلى ما يريد الوصول اليه من المعرفة، وهي ثلاث: التصور، والتصديق، وصنع القضايا من هذه التصديقات، وان (ابن عربي) يحصر العقل بضبط ما تقدمه القوة الخيالية، للقوة المفكرة من صور وأحاسيس تستمدها من الأشياء المحسوسة، ولكن العقل يقتصر عن إدراك ما يرومه من الحقائق الإلهية، لانسياقه وراء القوة المفكرة التي تحاول بذات خالقها بما جمعته من القوتين السابقتين، ولكن الله يعرف قصورها وعجزها عن التفكير في ذاته بسبب ضعف عدتها وضالة ما جمعته من المعلومات التي استمدتها من القوة المتخيلة والقوة المصورة، فيكون النظر في ذات الله بالاعتماد على العقل المنساق وراء القوة المفكرة، مبعث الاختلاف بين الناس وعدم الإيمان، اذ يقول (ابن عربي) في كتابه (الفتوحات المكية) "لقد علم الله، انه قد أودع في قوة العقل، القبول لما تعطيه الحق، وما تعطيه القوة المفكرة، وقد علم الله انه جعل في القوة المفكرة، التصرف في الموجودات والتحكم فيها بما يضبطه الخيال، من الذي أعطته القوة الحسية" وينتقل العقل إلى المرحلة الثانية، وهي مرحلة التجريد، وعملية التجريد هي استخلاص فكرة بنزع غواشيها ولواحقها العالقة بها، كفكرة البيت أو الجبال، وغير ذلك من فكرة الأجناس

التي تنطبق على جزئيات لا نهاية لها ولا تقف، فالعقائد اقنية يحاول العقل ان يحصر بها الوجود، والوجود المطلق، لا يمكن تقسيمه وتجزئته، ولا حصره لأنه واحد، ولقد سبق فلاسفة العرب (برجسون) إلى القول بتقسيم العقل للوجود، والعقل لا يستطيع ان يدرك الأشياء من غير ان يقسمها فهو يقسم الجسم الحي، او يرده إلى عناصره التي يتكون منها، فيفقده بتقسيمه او بتحليله له، فالحياة هي أسمى خصائصه الجوهرية، وهي الخاصة التي تستحق وحدها ان يسعى العقل إلى إدراكها وان العقل يقسم أول ما يقسمه الوجود إلى اثنين: احدهما هو الله الواحد، والثاني الكون الكبير، وبعد ان يقسم العقل الوجود الى اثنين، يأخذ في تقسيم الموجودات، فيحاول الربط بينها بمفاهيم تفصلها عن بعضها، مثل مفهوم الأجناس والأنواع من جماد ونبات وحيوان وإنسان، فعملية الربط بين الموجودات تتم بمفاهيم، وان كانت تضع بينها شيئاً من الوحدة، فقد أعطى (ابن عربي) والصوفية أهمية الحس في مجال الجمالات، أكثر مما أعطوا العقل، لذلك ان (ابن عربي) لا يريد نفي الإدراك عن الابصار مطلقاً، وإنما يريد نفي إدراكها لناحية من الحقيقة الوجودية، وهي ذات الله، الا ان الابصار وان لم تكن قادرة على إدراك الناحية الحقة، فإنما تدرك الناحية الحسية، أي تدرك جمال المخلوقات، بهذا المعنى هي أمام للعقل لأنها تقوده من أدراك الجمال المتناهي إلى أدراك الجمال اللا متناهي، ولقد اكتشف الصوفية وفي طليعتهم (ابن عربي) الطريق التي تزكي الوجود وتنتج الذوق، وبواسطة الذوق والكشف ارتفعا إلى مقام الوحدة، وبالتالي إلى حق اليقين، هذه الطريق ان لم تكن توصل إلى الذات، إلى إدراك عجزنا عن معرفة الخالق، فعن طريق الحواس والنقل، نصل إلى معرفة مخلوقات الله، ومن معرفة مخلوقاته نصل إلى معرفة أسمائه وصفاته، وإذا كان العقل لتدبير ما يحتاج الإنسان من مأكل ومشرب وملبس، فأن الحواس هي لله بها نشهد عجائب مصنوعاته وبدائع مخلوقاته ونرى ان (ابن عربي) يقدم المعرفة الحسية على المعرفة العقلية، وان الحس يهدي أصحاب العقول إلى ما يحتاجونه من أمور دنياهم ودينهم والى آيات الله المحسوسات في خلق السماوات والأرض، وكان يخص لجمال الطبيعة قسماً كبيراً من شعره ونثره، فلجمال البشر عنده حظ اكبر ونصيب أوفر، ويلتقي (ابن عربي) مع الوجوديين على صعيد خلق الحيرة

والتمزق في النفس لإنماء الشعور بالوجد وان لم يكن بين النظريتين اية رابطة او أي صفة مشتركة، فهم يريدون عن طريق الحيرة الاستغراق في الوجود الفردي، بينما يريد (ابن عربي) عن طريق القلق والوجود والخوف من عدم القرب، الاستغراق في الوجود الكلي الشامل فكان يردد نظريات (أفلوطين)، حيث كان مذهب (ابن عربي) الروحي، من وراء الاصطلاح الأفلاطوني المحدث الذي يعبر عنه، يعكس حياة شخصية مشعوراً بها حقاً، وان كانت في تفسيره تدخل أغلاط وأوهام ترجع أساساً إلى حرصه على تكييف تجاربه مع المصطلح التقليدي.

المتكلمون Speakers

من اهم الفرق الكلامية في الاسلام هم المعتزلة، الاشاعرة، والشيعة الامامية، اذ ربط المتكلمون الزمان بالفعل ولم ينظروا اليه ككيان منفصل ومنفرد عن مجرى الحوادث، كما جاء في كتاب – الشفاء- لـ(ابن سينا) قوله في الزمان "ومنهم من جعل له وجوداً لا على انه امر واحد في نفسه، بل على انه نسبة ما على جهة ما الى امور انها كانت..." ، اذ ان ابا الهذيل هو من اوائل المتكلمين من المعتزلة الذين قالوا بالجوهر الفرد، لا نجد عنده او من غيرهم ادلة فلسفية بالمعنى الصحيح فأبو الهذيل احياناً كأنما يعتبر القول بالجزء الذي لا يتجزأ إلاّ فرعاً للقول بالقدرة الالهية ولاثبات ان المخلوقات حادثة متناهية الجوهر عند المتكلمين هو اخر جزء يمكن ان ينقسم اليه الجسم، ولا كم له ولا طول ولا عرض ولا عمق وهو عندهم ذو قدر ولكن ليس لقدره بعض أي لا يتجزأ، اما الحركة عند المتكلمين فهي انتقال الجوهر الفرد في الخلاء من مجاورة جوهر فرد الى مجاورة جوهر فرد اخر وليس عبارة عن انتقال الجسم من مكان الى مكان فليس ثمة مكان وانما جواهر وخلاء، والجواهر متماثلة من جميع الوجوه وانها غير ذات كم ولا شكل وانها تتحرك في خلاء أي مجال متساو لا فرق بين جوهر واخر فيلزم ان تكون متماثلة في الحركة ومن ثم ليس من حركة اسرع من حركة وانما هي سرعة واحدة يتحرك بها جميع المتحركات، وان الخلاء مبني على ان الجواهر الفردة في ذاتها بلا مكان لانها وحدات لا امتداد لها ومن هذه الوحدات يتكون عالم الاجسام الذي يشغل مكاناً، ولا بد من وجود خلاء بين الجواهر الفرده، والا

استحالت الحركة بكل انواعها، ان الجواهر الفرده لا يتداخل بعضها ببعض وهكذا ذهب بعض المتكلمين بالقول لا شيء يبقى زمانين وان العالم يعدم في كل لحظة ثم يوجد في لحظة تالية فكما تتجدد انات الزمان يتجدد العالم وبذلك فأنهم ابطلوا السببية الطبيعية، وهؤلاء هم من قال (بالخلق المتجدد) وهذا يعني انه "...ليس هناك تلازم ضروري بين وجود العالم في اللحظة الحاضرة ووجوده في اللحظة التي سبقتها مباشرة او التي تليها مباشرة، واذن فتوجد سلسلة من العوالم تتوالى، حتى يخيل لنا تواليها عالماً واحداً "، فالاشياء هنا قائمة على فكرة التعاقب المنفصل للايجاد والافناء، ولكن ذلك يبدو لحواسنا بأن هذا التعاقب المنفصل هو متصل واحد، ومن جهة ثانية هناك من بين فرق المتكلمين من قالت (بالخلق المستمر) التي يأخذ بها (العلاف) وآخرون، وهؤلاء يرون بقاء الاشياء في اجزاء زمنية متعاقبة ولا يبطلون السببية الطبيعية ويرون ان العالم يستمر في الوجود طالما يريد الله ابقاءه، أي ان خلق العالم وبقاءه هو بأرادة الله، وهؤلاء هم المعتزلة الذين... يميزون في الاعراض ما يبقى"، اذ يقول المتكلمون ان ما نراه من اختلاف سرعة الاجسام لا يرجع الى تفاوت في سرعتها بل الى قلة او كثرة السكونات التي تتخلل حركتها فالسكونات الاقل في الحركة تجعل الحركة اسرع اما اذا تخللت الحركة سكونات اكثر كانت بطيئة ولما اعترضوا عليهم بحركة الرجى التي تدور دورة كاملة فأن محيطها قطع مسافة اكبر من مسافة الدائرة في مركزها بنفس الزمن فلا يمكن القول ان حركة المركز تتخللها سكونات اكثر، اجاب المتكلمون بتفكك اجزاء الرحى عند الدوران وتكون السكنات في المركز اكثر من السكنات في المحيط وتفكك الاجزاء لا يدرك بالحواس حين دورانها بل يشاهد بالعقل، فالخطأ خطأ الحواس.

الكندي Al- Kindy:

هو أبو يوسف يعقوب بن اسحق، يرجع نسبه إلى آل كندة المنتسبين إلى يعرب بن قحطان، من عرب جنوب الجزيرة العربية، ولد في الكوفة عام 801م من أشهر كتبه ((رسالة في حدود الأشياء ورسومها))، وقد لقب بـ ((فيلسوف العرب)) لأنه أول من اهتم بالفلسفة من العرب، وبذلك يكون الكندي أول

فيلسوف عربي، اذ يتابع الكندي (ارسطو) في نفيه ان يكون الزمان هو الحركة اذ جاء في كتابه (الجواهر الخمسة) "... ان الزمان ليس هو الحركة وانه كذب الذين قالوا ان الزمان هو الحركة ذاتها"، مستنداً في ذلك الى كون الحركة متصلة بالجسم، وان الزمان واحد لكل الموجودات، اذ يقول "... الحركة الكائنة في شيء توجد في خواص الشيء المتحرك.. اما الزمان فهو يوجد في كل شيء بنوع واحد أو وجه واحد..." وهي نفس تفرقة (ارسطو) بين الحركة والزمان، وهو ما يميزه عن (افلاطون) الذي اعتبر الزمان هو الحركة. أي جوهر للحركة لاعرض لها، اذ ينظر الكندي للحركة والزمان على انهما مفهومان استدلاليان لقياس بعضهما بعضاً، كون الزمان يساعد على ادراك سرعة الحركة وبطئها وبالمقابل يُستدل على معرفة الزمن القليل والزمن الكثير من خلال حركة الجسم بحركة سريعة وبطيئة، فيطلق على "...البطء (البطيء) ما يتحرك في زمان طويل، والسريع (او السرعة) ما يتحرك في زمان قصير"، كما ان حقيقة الزمان عند الكندي هي انه مرتبط بالحركة كونه عددها أي ان "الزمان هو عدد عاد للحركة..." وهذا العدد المتصل او العدد المعدود- أي ليس العدد المجرد- هو مقدار كمي متصل بين القبل والبعد، فالزمان هو "...ليس في شيء سوى الـ (قبل) ولـ (بعد) فهو اذن ليس سوى العدد، واذن فالزمان هو عدد عاد للحركة"، ويستدل الكندي على ذلك من خلال (الآن) بقوله: "... ان الآن يصل الزمان الذي مضى والذي هو مستقبل ولكن الآن الموجود بينهما لابقاء له لانه ينقضي قبل تفكيرنا بها، فهذا الآن ليس زماناً ولكن اذا اعتبر في العقل من آن الى آن، فأننا نضع ان فيما بينهما يوجد زمان"، فأجزاء الزمان لا تكون مشتركة في الظهور، الماضي ذهب والمستقبل آت والآن الذي بينهما (الحاضر) لابقاء له لكن مجموع هذه الآنات هو الزمان، أي ان الآن بسيلانه يكون الزمان، فالزمان هو آنات متوالية واذا كان هذا الآن جزء من الزمان فالآن الثاني ليس جزء من الزمان بل من عمل العقل، أي المفروض بالقوة بوجود الزمان اولاً، وبصدد الآن ايضاً يقول الكندي " الزمان يتكثر بنهاياته التي هي آنات الزمان الحادة لنهاياته، كحد العلامات لنهايات الخط"، اذا ما اتضح اقتراب الكندي من مفاهيم (ارسطو) للزمان، فأن اندفاعه بأتجاه الفلسفة اليونانية كان بعقليه اسلامية مؤسسة اصلاً على ثقافة قائمة على

الحقائق القرآنية، فتوجيهاته لم تكن الا دفاعاً عما جاء به كتاب الله من حقائق، فالكندي "... هو اول فيلسوف مسلم على الاطلاق يبدأ الفلسفة الاسلامية بفكرة هي على الضد من فكرة اليونانين... وهي ان العالم ايس عن لَيْس، أي موجود من لا شيء" وقد قال (ارسطو) بقدم العالم وازليته لكن الكندي انكر ذلك، فالعالم والحركة والزمان كلها ليست قديمة وليست ازلية فالقدم والازلية لله وحده.

ابن سينا Avicenna 428هـ

ابن سينا وهو أبو علي الحسن بن عبد الله بن الحسن بن علي ابن سينا، ولد في قرية (أفشنة) بالقرب من بخاري وهي إحدى مدن أوزباكستان حالياً، ومن أشهر كتبه الفلسفية كتاب (الشفاء) وكتاب (النجاة) وكتاب (الإشارات والتنبيهات) أما في مجال الطب فأشهر كتبه كتاب ((القانون))، لقب ابن سينا بـ ((الشيخ الرئيس)) أما لقب (الشيخ) فقد كان دلالة على اشتغاله بالعلم والفلسفة، في حين أنه لقب (الرئيس) فقد كان إشارة إلى اشتغاله بالسياسة، وتقلده الوزارة، حيث قلده ((شمس الدولة)) أمير همذان منصب الوزارة في بلاطه، و يرتبط الزمان عنده بالحركة كونه مقدار لها، فهو كم مقدر للتغيّر اذ جاء في رسالته الموسومة (بالحدود) حده للزمان "هو مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر"، كما ويرتبط ايضاً بوجود النفس، يقول ابن سينا "... متى لم يحس بحركة لم يحس بزمان..."، وجاء في حده للسرعة "هو كون الحركة قاطعة لمسافة طويلة في زمان قصير" اما البطيء، "كون الحركة قاطعة لمسافة قصيرة في زمان طويل"، ولما كانت الحركات فيها السريع والبطيء، فبالزمان يستدل على مقدار سرعة وبطيء الحركة بحسب المتقدم والمتأخر وبالمقابل يستدل على زمان قصير وطويل بمقدار سرعة الحركة وبطئها، ويتضح من ذلك ان الحركة والزمان عنده متلازمان بأعتبارهما مصدرين معرفين لبعضهما، ومفهومين استدلاليين لقياس بعضهما بعضاً، فضلاً عن ذلك ان لهذا الارتباط بينهما ارتباطهما ايضاً بالمكان اذ يرى "ان الحركة متصلة اتصالاً مباشراً بالمكان، وابرزها حركة النقلة من مكان الى مكان، كذلك الزمان له اتصال بالمكان من جهة كون

الزمان سيالاً ومقدار لحركة الجسم بينما المكان ثابت وغير متحرك"، ويستدل ان الزمان مفارق للمكان لارتباطه بالحركة واظهرها حركة النقلة، كذلك حركية الزمان وثبوت المكان، وذهب ابن سينا ما ذهب اليه الكندي ان جاء في حده للآن "بأنه طرف موهوم يشترك فيه الماضي والمستقبل من الزمان" أي لا وجود للحاضر بين قسمي الزمان، فالآن موجود بالقوة فقط لان الزمان كم متصل ومحال قطعه بالفعل، أي يمكن قطعه بالتوهم، "... فلا عجب لو فصل الزمان بالتوهم فجعل اياماً وساعات، بل سنين وشهوراً، فذلك اما بمراد التوهم، واما بأعتبار مطابقة عدد الحركات له"، والزمان عند ابن سينا زمان كلي ونسبي، فالكلي يرى فيه بأنه " الذي لا يشترط بتصوره تصور الظواهر الموجودة فيه... والزمان النسبي هو زمان الظواهر المتغيرة التي لا يمكن ادراكها الا من خلال الزمان بينما الزمان نفسه لا يعتمد في وجوده على هذه الظواهر"، اما موضوع الخلق فأن ابن سينا قال به عن طريق الفيض او الصدور الذي قال به (افلوطين)، وبموجبه ان العالم فاض عن الواحد كما يصدر الشعاع من الشمس، وعلى ذلك فالعالم ملازم لله منذ القدم فالفيض لا يمكن ان يكون غير ازلي ولا يمكن تصور غير ذلك، ولقد وقف ابن سينا موقفاً وسطاً محاولاً التوفيق بين الفلسفة والدين، فالفلسفة ترى بأن العالم ازلي لا بداية له وانه غير مخلوق وخصوصاً عند (ارسطو) وبين التصور العقيدي في نظرته للنص الديني والذي هو القول بالحدوث وبالخلق من العدم واكد في تحليله من الاستنتاج والايحاء العقلي الناتج عن التجارب والقوانين المبنية على المراقبة الصحيحة فقط على الصفات الجمالية للادراك، من حيث امتاعه ولذته له طبيعة نوعية كالاشياء الاخرى التي تميزها بالشعور، فهناك اجناس تثير شعوراً اما ان يكون ممتعاً او غير ممتع اما بطبيعتها او بكثافتها فليس هناك ماهو ممتع للحواس او غير ممتع لمجرد كونه مادة فالشعور غير السار لا يأتي من طبيعة المادة في حد ذاته بل من الطريقة التي عرضت فيها اما ما يتعلق بشعور المتعة أو عدم المتعة ذاته فهو لا ينبع من الحواس نفسها بل من القوة المميزة في الروح.

السببية Causality

هي الإيمان بأن لكل ظاهرة ((طبيعية أو إنسانية بسيطة أو مركبة)) سبباً واضحاً ومجرداً وبأن علاقة السبب بالنتيجة علاقة حتمية بمعنى أن [[A]] تؤدي دائماً بالطريقة نفسها حتماً إلى[[B]] وهي غالباً ما تغطي كل المعطيات والظواهر بشكل مطلق في كل تشابكها وتداخلها وتفاعلها ، هي تؤدي إلى التفسيرية المطلقة التي يحاول الإنسان فيها أن يتوصل إلى الصيغة (القانون العام) الذي يفسر الكليات والجزئيات وعلاقاتها.

ألالوان الشمعية Encaustic Color

هي ألوان زيتية سميكة لها بريق لامع مخلوطة بمواد عديدة من الشمع النقي، والزيت، والغراء، والأصباغ اللونية، ومواد مثبتة، ومحاليل كيميائية أخرى، وتثبت تحت درجة حرارة منخفضة تقريباً ، وقد استخدم التلوين بالشمع قديماً في داخل المعابد والقصور، والأضرحة في فن التصوير الجداري كما في الحضارة المصرية حيث تخضع لأسلوب، وطابع خاص في التلوين، أما في وقتنا الحاضر فإن الطلاب في مختلف المراحل التعليمية يستخدمونها في التعبير عن موضوعاتهم الخاصة على سطح الورق نظراً للمزايا التي تتمتع بها ، وهي توجد غالباً في الأسواق على هيئة أصابع لونية مشمعة .

الألوان الباردة Cool Colors

سميت الألوان الباردة بهذا الاسم نسبة إلى اتفاقها مع لون الماء والسماء، وهي تبعث على النفس أو المشاهد على الشعور بالبرودة والإحساس بأن المساحات التي تظهر فيها تبدو أقل من مساحتها الفعلية وكذلك بالنسبة للأشكال أو المجسمات التي تميل إلى الألوان البادرة فإنها تبدو أخف ثقلاً من شكلها الفعلي لأنها تحمل صفة الانكماش، وتضم مجموعة الألوان البارة اللون الأزرق، والألوان التي تدخل في درجته من اللون البنفسجي المزرق، والأخضر المزرق.

ألوان الجواش Poster Color

هي نوع من أنواع الأصباغ الكيمياثية المركزة، فهي ألوان نقية ذات لون براق تذوب في الوسيط المائي، وهي تغطي سطح الورق بطبقة سمكية، ومسطحة، وملمس ناعم، و توجد هذه الألوان في الغالب على هيئة آنابيب معدنية أو على هيئة عبوات بلاستيكية أو زجاجية كبيرة . وتستخدم هذه الألوان خاصة في أعمال الملصقات(اللوحات) الإعلانية. وفي الموضوعات التعبيرية الزخرفية، وفي التصميمات المعمارية.

الألوان الحارة Hot Colors :

سميت الألوان الحارة بهذه الاسم نسبة إلى اتفاقها مع لون النار، والحرارة، والدم، وهي تبعث في النفس آو المشاهد الشعور بالسخونه، والإحساس بأن المساحات التي تظهر فيها تبدو أكبر من مساحتها الفعلية وكذلك بالنسبة للأشكال أو المجسمات التي تميل إلى الألوان الحارة فإنها تبدو أثقل وزناً من شكلها الفعلي، لأنها تحمل صفة الانتشار وتضم مجموعة الألوان الحارة مثل اللون الأحمر واللون الأصفر، واللون البرتقالي وهو الناتج من خلط اللونين السابقين، والألوان القريبة منها من اللون البرتقالي المحمر والبرتقالي المصفر. وأيضاً يدخل اللون البنفسجي المحمر والأخضر المصفر.

الألوان المتباينة Contrast Colors

هي الألوان التي نشعر بها بصرياً أنها تختلف في درجة الاختلاف اللونية فيما بينها عند تجاورها، فمثلاً عندما يتجاور لون فاتح بجوار لون غامق يحدث عملية التباين في الألوان، بيد أن التباين قد يكون في التسمية أو في الكثافة أو في المساحة أو في الدرجة أو في الأشكال اللونية.

الألوان المتكاملة Complementary Colors

هي الألوان التي تكمل أو تقابل بعضها البعض في دائرة الألوان المعروفة: فاللون الأزرق يقابله اللون البرتقالي، واللون الأحمر يقابله اللون الأخضر، واللون الأصفر يقابله اللون البنفسجي.

الانسجام Harmony

أحد العناصر الأساسية في التصميم، وكذلك في العمل الفني، وهو يعنى بالمواءمة بين مكونات العمل الفني في الشكل والخط، واللون، وغيره. لكي يصبح العمل كأنه وحدة واحدة مترابطة، ومنسقة، ومتكاملة مع بعضها البعض.

انسجام اللون Color Harmony

هي عملية بصرية تحددها حساسية العين للألوان الموجودة في العمل الفني سواء المنسجمة والمختلفة لإعطاء حكم على مدى اشتراك أو ترابط بين لونين أو أكثر في أصل اللون، ودرجة القيمة والنصوع الظاهري للون، و قيمة التشبع اللوني.

الاهتزازات Vibration

الاهتزازات في الفن هي الاهتزازات التي توحي بنوع من الخداع البصري لخلق شعور بالحركة أو بالاهتزاز في عين المشاهد من خلال أسلوب الخطوط المتكررة والمتذبذبة والمتداخلة في الاتجاهات الرأسية والأفقية والمائلة وغيرها أو بواسطة الدرجات اللونية المتدرجة والمتضادة أو بواسطة الأشكال الهندسية، والعناصر الفنية الأخرى التي يحتويها العمل الفني.

البقعية Tachism

هو اتجاه فني معاصر يقوم على الابتعاد عن الأدوات الفنية التقليدية مثل الحامل الخشبي، و ممزجة الألوان، والفرش، ونحوه، والاعتماد الكلي على بسط اللوحات (الغير مشدودة) أفقياً على الأرض، وتوزيع، وسكب البقع اللونية المسطحة، والمختلفة في أشكالها، وألوانها، وأحجامها، ومساحاتها على العمل الفني من خلال الدوران، والتحرك من جميع الجوانب، و بأندماج تلك البقع، وبتداخلها مع بعضها البعض يوجد عالم غريب ينبض بالحركة، ومليء بالحيوية والعفوية، وتتشكل على أثرها نواة جديدة من الأشكال الغريبة التي توحي برمزية إلى أشكال واقعية في الحياة.

التأثير Impression

هو الأثر المادي أو الحسي أو البصري الذي يتركه الفنان على سطح عمله الفني، والذي يمكن للعين المجردة أن تدركه بصرياً مما يولد مشاعر وجدانية في داخله فيميل تجاه، وهذا الأثر قد يتشكل بفعل طبقات لونية أو بالملامس السطحية المتعددة أو توظيف الخامات المتنوعة أو اللجوء إلى أساليب وتقنيات معينة والتي ربما تحدث تأثير سطحي على سطح العمل سواء كان ذلك على سطح لوحة فنية ذات بعدين أو على سطح عمل مجسم ثلاثي الأبعاد.

التأليفية Synthetism

هو اتجاه لجماعة فنية تبناها مجموعة من الفنانين الثائرين الذين عرفوا بأسم الموضوعيين في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي عام 1880م، وسبب تسميتها بالتأليفية كونها تجنح إلى التأليف بين الطبيعة (الواقع)، والفكرة التي تراود الفنان في تحريف، وتغيير تلك الأشكال عن أوضاعها الطبيعية، والمبالغة في ألوانها، وقد عمدوا على تطوير المسار الفني الذي انتهجه الفنان الفرنسي (بول غوغان 1848-1903م)، كرد فعل على الأسلوب التأثيري من ناحية معالجتهم للتحليل اللوني والضوئي في أعمالهم، فقد اتسمت أعمالهم بالموضوعات الشيقة، وبخاصية التسطيح، والتلخيص المبسط للأشكال(الصور) التي تحتفظ بها مخيلة الفنان عن الأشكال الأصلية، بعد ما يتم إعادة تحويرها، وتركيبها من جديد على نحو يتضح فيه الخطوط القوية الموجزة التي تحيط الشكل من الخارج، واستخدام الألوان النقية، والزاهية، والناصعة (الغير مخلوطة) التي توحي بصفاء النفس، وكذلك يعتمد معظم أعمالهم على البناء التصميمي الزخرفي التي تملأ الأشكال، ويتضح في أعمال فناني التأليفية عدم ظهور التمثيل الحقيقي للطبيعية في الشكل أو اللون أو الخط.

التخطيط الأولي (الرسوم التحضيرية) Sketch

هي الرسوم أو الدراسات الأولية التي يرسمها الفنان بصورة خاطفة، وسريعة وعلى نحو يتسم بالبساطة، والتلقائية من أجل تخطيط أو إعداد العمل الفني على مستوى أكبر حجماً فيما بعد، فقد تشمل هذه الرسوم التخطيطية

العمل الفني كله أو جزء منه أو تتناول أجزاء تفصيلية محدودة منه، وتعد هذه الرسوم التحضيرية بالغة الأهمية كونها مجال لترجمة الأفكار، والانطباعات الذاتية، ومجال لتفريغ الشحنات الانفعالية الداخلية من خلال التعبير الفني، ووسيلة لتنمية الخبرة العملية، وإثراء الرؤية الفنية، وتوضيح التطورات والخطوات، والإجراءات المختلفة

التذوق الجمالي Aesthetics Appreciation

هو وصول الفرد المتذوق إلى مرحلة متكاملة من الإدراك الحسي المرهف، والبصيرة الواعية، والمتأملة، والمتفكرة في مواطن الجمال في الكون والطبيعة، والأشياء في بيئتنا والموجودات من حولنا، من الناحية الجمالية والفنية وعدم الاقتصار على النواحي المادية والعضوية في مكوناتها.

التذوق الفني Appreciation

هو علم لتشكيل السلوك الإنساني جمالياً، ومعرفياً، عن طريق الفن ومجال ممارسة وتثقيف، لتنمية المفاهيم الجمالية، والفنية. وصقل الحساسية الجمالية، وتنمية الإدراك البصري، والمفاهيم الإدراكية المرتبطة بالإبداع، والابتكار، والاختراع، كما أن التذوق الفني في حقيقته يعتبر عملية اتصال أو ملاءمة بين طرفين: الطرف الأول هو الفنان ممثلاً في أعماله الفنية، والطرف الثاني هو المستمتع الذي ينظر إلى هذه الأعمال، ويحاول إن يستمتع بها.

التربية الجمالية Aesthetic Education

التربية الجمالية هي التربية التي ترمي إلى إنماء العاطفة الجمالية الكامنة في النفس من خلال التقدير للجمال أو من خلال إنتاجنا لهذا الجمال (الابتكار)، و تهدف التربية الجمالية إلى السمو والرفع من ذوق الفرد، بحيث تجعله قادراً على تذوق الأشياء الجميلة في الكون، وفي نفسه، وفي الأشياء من حوله بصفة عامة، وفي الأعمال الجمالية، والفنية بصفة خاصة، على أسس ومبادئ متبعة في ذلك.

التربية الفنية Art Education

تعرف التربية الفنية على أنها نشاط يقوم به الفرد ليعبر عن عالمه الخاص، ويشكل تشكيلاً فنياً ينقل من خلاله أحاسيسه، وانفعالاته ، وأفكاره، ومكتشفاته إلى الرائي، وينظر كثير من المربين، والمفكرين للتربية الفنية المعاصرة على أنها التربية التي تعتمد على استخدام الأنشطة الفنية المختلفة من مجالات الفنون الجميلة أو التطبيقية مع الاستفادة بمختلف العلوم الإنسانية الحديثة الأخرى، فهي أنشطة تعليمية تساهم في تنمية شخصية المتعلم، من خلال التعرف على عالم الحس والاستئناس بالأعمال الفنية والجمالية، ومن خلال الممارسة والإنتاج الفني.

التشكيل المجسم Modeling

المجسم هو الشيء الذي له حجم ويعبر عنه بالإسقاط في أبعاد الفراغ الثلاثة، وقد يكون المجسم أما صلداً كما في خامة الحجر أو مجسم مفرغاً كما في خامة الفخار والخزف وغيره، أما فن التشكيل المجسم فهو فن ذو ثلاثة أبعاد، تشكل (تجسم) فيه الخامات كالخشب، والطين، والصلصال، والزجاج، والشمع، والحجر، والبرونز، والحديد، وما إلى ذلك، سواء بالنحت أو بالصب بالقوالب أو بالسبك أو بالبناء (التجميع).

التصميم Design

التصميم هو تلك العملية الإبداعية المنظمة للتخطيط لشيء ما أو عمله، وإنشائه بطريقة تحقق التكامل من الناحية الوظيفية والنفعية والجمالية، وإشباع حاجة الإنسان ومتطلباته الضرورية، وهو حصيلة للقدرات المتمثلة في الذكاء والقدرات الفنية معاً، ومن اسس التصميم:

- التوازن والحركة: هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة أي انه يتضمن العلاقات بين الأوزان، وان مفهوم الاتزان هو موازنة جميع الأجزاء والعناصر في مساحة التشكيل المصمم وعلى ذلك فأن هناك ثلاثة انواع لنظام التوازن:

1. الاتزان المحوري.
2. الاتزان الوهمي.
3. الاتزان الإشعاعي.

- الوحدة والترابط: هو ترابط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكون كلاً واحداً.

والمقصود بالوحدة في العمل الفني انه يحتوي على نظام خاص من العلاقات وتترابط اجزاءه حتى يمكن ادراكه من خلال وحدته في نظام متسق متآلف يخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد.

-الإيقاع:هو تردد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير، وهو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني، تعبيراً عن الحركة ويتحقق عن طريق تكرار الاشكال بغيراله وبأستخدام العناصر الفنية ويكون على انواع:

- ❖ ايقاع من خلال التكرار.
- ❖ ايقاع من خلال التدرج.
- ❖ ايقاع من خلال التنوع.
- ❖ ايقاع من خلال الاستمرار.

ومن عناصر التصميم:

اولاً: النقطة: هي ابسط العناصر التصميمية، فقد تدل النقطة على المكان وحده، كما أن النقطة لا أبعاد لها من الناحية الهندسية، أي ليس لها طول وعرض أو عمق، ويميل معظم الناس إلى رؤية النقطة كشكل دائري، كما أن النقطة لا تظهر أي اتجاه إذا استخدمت منفرده، او هي موضع في حيز او فراغ ليس له طول او عرض او عمق.

ثانياً: الخط: هو الأثر الناتج من تحريك نقطة في مسار، أو هو تتابع مجموعة من النقاط المتجاورة والخط له مكان واتجاه وهو عنصر من عناصر التصميم ذات الدور

الرئيسي والهام في بناء العمل الفني ويوجد في الطبيعة بصور كثيرة ومتنوعة في معظم أشكالها، ومن أشكاله:

1. خطوط بسيطة: ((مستقيمة - غير مستقيمة))
2. خطوط مركبة: ((أساسها خط مستقيم – أساسها خط غير مستقيم – تجمع بينهما))

وهذه التقسيمات أوليه ولها تقسيمات فرعية مثل:خط ((أفقي – رأسي – منحني – مقوس – انسيابي - مائل – منكسر – متوازي - متعامد))الخ.

ثالثاً: المساحة: هي بيان لحركة الخط في اتجاه مخالف لأتجاهه الذاتي ويشكل الخط مساحة والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق وقد تكون مساحة اولية لأشكال هندسية منتظمة كالمربع او المثلث المتساوي الاضلاع او الدائرة، والمساحات المتعددة في العمل الفني المصمم تختلف عن بعضها في عدة نواحي هي:

- عددها: ((اي عدد المساحات التي تدخل في حدود التصميم))
- حجمها: ((اي اصغر او اكبر المساحات بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة للمساحات الكلية للعمل الفني))
- موقعها: ((اي موقع المساحات بالنسبة لحدود ايطار العمل الفني وموقعها بالنسبة لغيرها))
- شكلها: ((اي شكل المساحات فالمساحة قد تكون مربعاً او مثلثاً او اي شكل هندسي اخر مفرد ، وقد تكون نتيجة لدمج اكثر من شكل هندسي مع اجراء بعض التجريب والتعديل والحذف والاضافة لأنتاج مساحه ذات طابع خاص))

وتتخذ الاشكال في الفن عدداً من التصنيفات:

"اشكال هندسية، اشكال عضويه، اشكال طبيعية، اشكال مجردة، اشكال تمثيلية، اشكال غير تمثيلية، اشكال موضوعية، اشكال غير موضوعية"

رابعاً: الحجم: هو بيان حركة المستوى ((السطح)) في اتجاه مخالف لأتجاهه الذاتي ويشكل حجم التكوين وله طول وعرض وعمق وليس له وزن ويحدد مقدار الحيز الذي يشغلة الحجم من الفراغ، ويمكن انتاج هيئات فراغية اوليه منه كالمربع من تكرار المثلث المتساوي الاضلاع اربع مرات، كما يمكن الوصول الى اشكال ثنائية نتيجة لدمج مسطحاً تشكلياً كالمربع و المثلث لانشاء المخروط، وتتقسم الاشكال المجسمة الى:

هندسي منتظم، هندسي شبه منتظم، هندسي غير منتظم، هندسي يتسم بالعضوية.

خامساً: اللون: هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغة الملونة او عن الضوء الملون، فهو اذن احساس وليس له اي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية وله ثلاثة خواص هي:

- كنة اللون: يقصد بها اصل اللون وهي تلك الصفة التي نميز ونفرق بها بين لون واخر.

- قيمة اللون: يقصد بها درجة اللون التي يتصف بها اللون اى التي نقصد بها ان هذا اللون فاتح او غامق.

- الكروما: يقصد بها الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون اى درجة تشبعة او مقدار اختلاطه بالالوان المحايدة (ابيض / درجات الرمادي / اسود).

التصوير Painting

هو أحد الفنون التشكيلية المرئية التي عبر الإنسان بها عن نفسه عن معتقداته، وحضارته، والعوالم الخارجية المحيطة به.

التصوير الجداري Mural Painting

الجدارية كلمة لاتينية الأصل وتعني الحائط، هو مصطلح يطلق على العمل التشكيلي (التصويري) الذي ينفذ مباشرة على مساحات كبيرة من سطح الجدران الجانبية، والأسقف وبعض الأعمدة والأقواس، وغيرها من الأسطح المتعددة للعناصر المعمارية، من خلال الفنان (المصور) بتقنية الألوان الزيتية أو بأي

وسيلة أخرى فالتصوير الجداري في الفنون التشكيلية يعتمد على الموزاييك والفسيفساء والزجاج المعشق والملون وأنواعه المختلفة. كما ان التصوير الجداري من الفنون القديمة والتي بدأت مع نشاة الحضارات تردد مصطلح فن التصوير الجدارى فى الأونة الأخيرة خاصة بعد أن أنتشرت الأعمال الفنية المتعلقة بهذا الفن فى مصر فتساءل الكثير عن مفهومه حيث كان يعد شيئا مختلفاً بالنسبة لهم فلم يعتادوا على مشاهدة أعماله من قبل، وعند البحث فى المعاجم اللغوية العربية مثل لسان العرب عن مادة " جدر " وجد أنها تعنى " حائط " وربما يكون ذلك هو الدافع الأساسى للدلالة على فن التصوير الجدارى، وجمع جدار " جُدر " أما جمع الجمع فهو " جُدران "، ونجد أن مصطلح تصوير جدارى "**Mural Painting**" جاء من اللغة اللاتينية ومعناها الحائط. ويعد التصوير الجدارى أحد فروع الفن التشكيلى ويقْصد به الرسم على الحوائط والأسقف لأغراض مختلفة فيمكن أن تكون لأرمزية أو تسجيلية أو جمالية فعلى سبيل المثال قام إنسان ما قبل التاريخ بالرسم على جدران الكهوف التى كان يحتمى بها لأعتقاده بوجود قوة عظيمة خفية تؤثر فيه وفى الكون من حوله فرأى أن الرسم على جدران كهوفه يحميه من شرور هذه القوى ومن السحر ويجلب له الخير. كما أتخذ الرسم على جدران الكهوف وسيلة للسيطرة على الحيوانات المحيطة به مما ييسر عملية أصطيادها، ولم يقتصر الفن الجدارى على الانسان البدائى فحسب لكنه أمتد بعد ذلك بتعاقب الحضارات و العصور فرسمت الجداريات على جدران المعابد، والمقابر، والكنائس، والمساجد، ويساعد فن التصوير الجدارى على تشكيل البيئة الفنية والثقافية ويستثير فكرهم كما أنه يقوم بدور نقل الأفكار والمفاهيم التى تساعد على الارتقاء بالمستوى الفنى والثقافى للمتلقي فهذا الفن لا ينفصل عن البيئة المحيطة به كما أنه يعكس روح العصر من خلال الجانب التعبيرى الذى يوجد إلى جوار الجانب التقنى فيمكنه التعبير عن الأحداث المختلفة المتعلقة بمجتمع ما سواء كانت ماضية أو معاصرة، ويقوم فن التصوير الجدارى بتحويل أى مدينة إلى متحف مفتوح وذلك عند وجود اللوحات الجدارية فى الشوارع، والميادين العامة، وعلى وجهات الأبنية المختلفة فهو فن جماهيري يتيح فرصة إلتقاء أعداد كبيرة من الجمهور على مختلف أعمارهم وطبقاتهم

فالموضوع الذى تطرحه اللوحة الجدارية يجعل منها فرصة لتبادل الأراء ووجهات النظر حولها وبذلك تتحول من مجرد عمل فني هدفه التزيين والتجميل إلى صرح يحمل معاني ثقافية وجمالية يمكن أن يستفيد منها الجميع، ويتخلى فن التصوير الجدارى عن الأطار المحدد الذى تتميز به اللوحات التقليدية مثل اللوحات الزيتية وتخلى أيضاً عن الخامات اللونية المعتادة – ألوان زيتية أو ألوان مائية – فقد فتح المجال للحجم و استخدام خامات كثيرة تجعل منه فناً متميزاً عن غيره من فروع الفن التشكيلي يجذب انتباه من ينظر للوحاته.

التصوير الحركي Action painting

هو أحد الاتجاهات الفنية الحديثة التي ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في مطلع الخمسينيات الميلادية من القرن الماضي، ويقوم هذا الاتجاه على استخدام أدوات، وخامات، ووسائل خاصة من الفرشاة والسكين الخاصة في التعبير لجعل العمل الفني يوحي بالحركة أو التحرك الدائب والمستمر من خلال انفعال الخطوط الحادة والمتموجة والمساحات اللونية المتحدة مع بعضها البعض، وقد برز من هذا الاتجاه فنانو أمريكا وهم: (وليم دي كونغ، وجاكسون بولوك 1912-1956م، ومارك روثكو 1903-1970م).

التعبير الجمالي Aesthetic Expression

هو مصطلح يطلق على كل نتاج فني يقوم به الفنان أياً كان نوعه أو مجاله أو أسلوبه الذي ينتمي أليه، بحيث يكون العمل الفني في مجمله يعبر عن موضوع وفكرة ومضمون بصورة جمالية، ونابعة من نفس الفنان ومشاعره، وعواطفه.

التعبير الذاتي Self Expression

هو التعبير الفني المدفوع من داخل الفنان نفسه تلقائياً، وليس من مؤثر آو عامل خارجي يدفعه لذلك، إن حاجة التعبير عن الذات أمر تفرضه الرغبة الملحة في التنفيس عن المشاعر، والأحاسيس الإنسانية، والانفعالات الداخلية، والحلجات، والأفكار المكبوتة لديه، وإشباع، وتحقيق رغباته النفسية، وحاجاته

الاجتماعية، وبذلك يجد الفنان أو الطفل مدفوعاً إلى الرسم، والتصوير، والتشكيل المجسم، و ما إلى ذلك من أنواع التعبير الفني، والذات معناها نشاط موحد مركب للإحساس والتذكر والتصور والشعور والتفكير، وتعتبر نواة الشخصية، وتقسم الذات إلى ذات واقعية وذات مثالية، فالذات الواقعية هي ذات حقيقية أو فعلية تمثل مستوى الاقتدار، في حين أن الذات المثالية هي ذات تطلعية يؤمل منها أن تكون -أي تمثل- ما يطمح الفرد أن يكون أو يصبح، كما إن الذات بناء معرفي يتكون من أفكار الإنسان عن مختلف نواحي شخصيته فمفهومه عن جسده يمثل الذات البدنية ومفهومه عن بنائه العقلي يمثل مفهوم الذات المعرفية أو العقلية ومفهومه عن سلوكه الاجتماعي مثال للذات الاجتماعية، ويركز علماء النفس الإنساني على بناء الذات عن طريق الخبرات التي تنمو من خلال تفاعل الإنسان مع المحيط الاجتماعي، ويطلقون على العملية الإدراكية في شخصية الإنسان (الذات المدركة) والتي من خلالها تتراكم تلك الخبرات، فيتم بناء الذات ويكون الفرد مفهوماً ومعبراً عن ذاته، ولما كانت الذات هي شعور الفرد بكيانه المستمر وهي كما يدركها كونها الهوية الخاصة به وشخصيته فإن فهم الذات يكون عبارة عن تقييم الفرد لنفسه، أو بتعبير آخر هو مجموعة مدركات ومشاعر لدى كل فرد عن نفسه، اذ إن الله خلق الذات الإنسانية وخلق لها خواص كثيرة، ولكل نفس طريقة للتعبير عن ذاتها كالغضب، الفرح، الحزن، السعادة، اليأس، الحيرة، القلق، كل هذه حالات نعيشها و كل فرد منا له طريقة خاصة في التعبير عن هذه الحالات و غيرها، فمن الناس من يمتلك الموهبة كالكتابة أو الرسم، أو ممارسة أي نوع من الرياضة، و بهذه الطريقة يستطيع بعض الناس التعبير عن ذواتهم واحساسهم لكن المشكلة تكمن في الذين يعجزون عن التعبير عن أنفسهم بطريقة صحيحة، ربما لأنهم لا يستطيعون اكتشاف ذواتهم، أو أي موهبة تعبر عنهم، وفي هذه الحالة يشعروا بالضيق وعدم القدرة عن اخراج الطاقة الكامنة بداخلهم، هنا تواجه هذه المجموعة طريقين:

- إما الصمت وهو قنبلة موقوتة انفجارها متوقع في أي لحظة ولا نستطيع آنذاك تقدير العواقب لأن هذا الصمت ربما يؤدي إلى الإنحراف والضياع واليأس.

- و إما اجراء عدة محاولات فاشلة للتعبير عن الذات، وسبب فشلها هو عدم تنظيم عملية التفكير و التسرع، وهذا ربما يؤدي إلى نتيجة الإحتمال الأول.

التعبير الفني Artistic Expression

يعرف التعبير الفني بأنه كل ما يرسمه الفنان أو الطفل أو غيره، و يعكس من خلاله حقيقة ما يدور في نفسه من المشاعر، والأحاسيس، والانفعال والأفكار، والمشاكل، بأية وسائط مادية مثل (خامات، وأدوات، وألوان، وخطوط، والأشكال وغيرها)، وعلى أي سطح كان، سواء كان ذلك في أعمال ذا بعدين أو ثلاثي الأبعاد، والتعبير الفني هو ذلك الفعل الذي يسلط الضوء على أسرار ومكونات موضوع يدور في خلد الإنسان، وقد يراد لهذا الايضاح أن يكون مؤثراً فيقدم على شكل قصيدة أو عمل نحتي أو لوحة أو عمل مسرحي..... الخ، وقد يمتلك التعبير دلالات عديدة يكون من بينها أنه الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه وأن يتعامل وجدانياً مع الموضوع، وهو الرابطة الحية بين الفنان و أنتاجه وهو مركز أشعاع وعملية الإبداع الفني، أو هو لغة أهلته لتحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، ويبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني، والتعبير هو الأسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية، وهنا يجب أن نفرق بين التعبير والتعبيرية، فالتعبيرية هي اتجاه في الفن يتقصى الذات بالدرجة الأساس وليس لها فهماً غير هذا، أما التعبير في العمل الفني فهو في المنحوتات والأعمال الفنية الأخرى وهو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أم صوفية أم كونية، مع روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في بودقه واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون فكرة، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير ألا بتفاعل ذلك كله من مكونات العمل الفني.

التكرار Repetition

هو إيجاد نمط من متعدد في الفكرة أو الأسلوب أو الشكل أو اللون أو الخط وما إلى ذلك، في أرجاء العمل أو في معظم أعماله جميعها .

التكوين Composition

التكوين في الفنون التشكيلية هو عبارة عن مجموعة من العناصر والأسس الفنية التي تتجمع لتشكل في الأخير الموضوع الفني أو التكوين العام للعمل الفني التشكيلي، وهذه العناصر والأسس تتكون من النقاط والخطوط، والأشكال، والأحجام، والملامس، والألوان، والقيم الفنية، والحركة، والإيقاع، والتوازن، والوحدة، والتضاد والتقابل، والتأكيد، وغيرها.

التماثل Symmetry

هو التكرار في الأشكال، والعناصر بنفس الحجم، وبنفس التطابق في الأوضاع بعضها على بعض في نصفي الصورة، وهذا التماثل قد يشعر الرائي بالملل، والسآمة أنه أقل قيمة فنية من التوازن الفني، ويناسب هذا التماثل الموضوعات الزخرفية، وفي مجالات فنون العمارة، وفي الموضوعات الوقورة المحافظة، والنبيلة.

تناغم لوني Color Tonality

مصطلح يطلق على صفة الاحساسات اللونية المتوافقة، والمنسجمة أو درجات النسق اللوني الإيقاعي الموجود في اللوحة، والتي تنبثق منها درجات أو ترددات لونية تؤثر في عين الرائي، تجعله ينجذب نحوها.

التنظيم النظام Arrangement

في اللغة (نظم الأشياء) ألفها، وضم بعضها إلى بعض، والتنظيم في الفن هو طريقة وضع، وصف، ورصف، ولصق الأشكال، والقطع، والوحدات، والزخارف في التكوين أو التصميم وفق نظام معين، وعلى نحو متآلف، ومتناسق، ومتسق، متساوي، والفن في جملته يقوم على أساس النظام، والترتيب

في كل شئ سواء في الأفكار أو التخطيط أو في الخطوات الإجرائية التي يتخذها الفنان حيال الفكرة الفنية أو في أثناء الشروع في تنفيذ العمل أو في استخدام الأدوات ، والمعدات أو في عرض الأعمال الفنية على الجمهور، وغيرها من الأمور.

الفن او الفنون

هي لغة استخدمها الإنسان لترجمة التعابير التي ترد في ذاته الجوهرية وليس تعبيراً عن حاجة الإنسان لمتطلبات حياته رغم أن بعض العلماء يعتبرون الفن ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام، فالفن هو موهبة إبداع وهبها الخالق لكل إنسان لكن بدرجات تختلف بين الفرد والآخر، لكن لا نستطيع أن نصف كل هؤلاء الناس بفنانين إلا الذين يتميزون عن غيرهم بالقدرة الإبداعية الهائلة، فكلمة الفن هي دلالة على المهارات المستخدمة لإنتاج أشياء تحمل قيمة جمالية على تعريفه فمن ضمن التعريفات أن الفن مهارة – حرفة – خبرة – إبداع – حدس – وتقييم الفن أصبح مشكلة خاصة منذ أوائل القرن العشرين على يد(*ريتشارد ووليهم..*) فهناك ثلاثة مناهج

- ❖<u>الواقعية</u>، حيث الجودة الجمالية هي قيمة مطلقة مستقلة عن أي رأي الإنسان.
- ❖<u>الموضوعية</u>، حيث أنه هو أيضاً قيمة مطلقة، ولكن يعتمد على التجربة الإنسانية عامة.
- ❖<u>النسبوية</u>، وهو ليس من قيمة مطلقة، فالمنحى الفلسفي يقول بعدم وجود حقيقة مطلقة.

وقد قسم الفن قديماً إلى سبعة أقسام لكن حديثاً فقد قسم إلى ثلاثة أقسام شاملة هي:

- **<u>الفن التشكيلي</u>**، مثل الرسم، الألوان، الخط، الهندسة، التصميم، فن العمارة، النحت، الصناعات التقليدية، الأضواء.
- **<u>الفن الصوتي</u>**، مثل الموسيقى، الغناء، عالم السنما والمسرح، الشعر، الحكايات، التجويد، الترتيل.

- **الفن الحركي**، مثل الرقص، السرك، الألعاب السحرية، بعض الرياضات، البهلوان والتهريج، مسرح الميم، الدمى.

اما نظرية الفن من زاوية فلسفية فهي شكل نوعي من آشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني، يعكس الواقع في صور فنية، وهو واحد من أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي للعالم، وترفض الماركسية التفسيرات المثالية للفن على أنه نتاج وتعبير عن" الروح المطلق "و"الارادة الكلية "و"الالهام الالهي "والتصويرات والانفعالات اللاشعورية للفنان، والعمل هو الأبدع الفني ومصدر العملية السابقة التي تشكل عواطف احتياجات الإنسان الجمالية، وترجع الآثار الأولى للفن البدائي إلى العصر الحجري المتأخر، أي تقريباً بين 40 ألف إلى 20 ألف قبل الميلاد، وكانت للفن بين الشعوب البدائية علاقة مباشرة بالعمل، ولكن هذه العلاقة أصبحت بعد ذلك أكثر تعقداً وتوسطاً، وتكمن وراء التطورات اللاحقة في الفن التغيرات التي طرأت على البنيان الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع، ويلعب المجتمع دائماً دوراً كبيراً في تطور الفن، وتتدعم الروابط المختلفة التي تربطه بالمجتمع في واحد من ملامحه المحددة، وهي الطابع القومي، وتوجد آشياء كثيرة مشتركة بين الفن – كشكل من أشكال انعكاس الوجود الاجتماعي – وبين المظاهر الأخرى لحياة المجتمع الروحية: مثل العلم والتكنولوجيا والايديولوجية السياسية، والاخلاقيات، وفي الوقت نفسه فإن للفن عدداً من الملامح المحددة التي تميزه عن كل أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى، وعلاقة الإنسان الجمالية بالواقع هو الموضوع المحدد للفن، ومهمته هي التصوير الفني للعالم، ولهذا السبب فإن الإنسان – بأعتباره حاملاً للعلاقات الجمالية – يكون دائماً في المركز من أي عمل فني، وموضوع الفن (الحياة في كل أشكالها المتعددة) الذي يسيطر على الفنان، ويعرضه في شكل معين من الانعكاس – أي في صور فنية تمثل الوحدة النفّاذة للحسي والمنطقي، المحسوس والمجرد، الفردي والكلي، المظهر والجوهر وهكذا، ويخلق الفنان الصور الفنية على أساس من معرفته بالحياة ومن مهارته، ويحدد موضوع وشكل انعكاس الواقع في الفن وطبيعته النوعية – وهي إشباع حاجات الناس الجمالية عن طريق ابداع أعمال جميلة يمكنها آن تجلب السعادة والبهجة للإنسان، وأن تثريه روحياً

وأن تطور وتوقظ فيه في الوقت نفسه الفنان القادر، بجهده أن يخلق الابداع طبقاً لقوانين الجمال، وأن يعرفنا على الجمال في الحياة، وعن طريق هذه الوظيفة الجمالية يعرض الفن أهميته المعرفية ويمارس تأثيره الايديولوجي والتربوي القوي، ولقد برهنت الماركسية-اللينينية على الطبيعة الموضوعية للتطور الفني الذي تشكلت خلاله الأنواع الرئيسية للفن :الأدب والرسم والنحت والموسيقى والمسرح والسينما ..الخ، وتاريخ الفن هو تاريخ التأمل الفني للواقع، الذي يزداد عمقاً بأطراد، ومد وإثراء المعرفة الإنسانية الجمالية بالعالم وتحويله الجمالي، ويرتبط تطور الفن ارتباطاً لا ينفصم بتطور المجتمع، وبالتغيرات التي تحدث في بنائه الطبقي، ورغم أن الخط العام للفن هو تحسين الوسائل من أجل تأمل فني أعمق للواقع، إلا أن هذا التطور غير متوازن، لهذا فإنه حتى في الأزمنة القديمة بلغ الفن مستوى عالياً، وبمعنى معين اكتسب أهمية العلم العام، وفي الوقت نفسه فإن أسلوب الإنتاج الرأسمالي – وهو أعلى بدرجة لا تقاس من أسلوب إنتاج المجتمع العبودي – أسلوب معاد للفن والشعر، إذا استخدمنا تعبير ماركس، لأنه يبغض المثل العليا الاجتماعية والروحية السامية، ويرتبط الفن التقدمي – في المجتمع الرأسمالي – إما بفترة بزوغ الرأسمالية، حينما كانت البورجوازية ما زالت طبقة تقدمية، وأما بنشاط الفنانين الذين ينقدون هذا النظام، والفن التجريدي من ملامح الفن الرجعي المعاصر، أما المثل الأعلى الجمالي - في أعلى أشكاله - فيتجسد في نظرة الطبقة العاملة إلى العالم ونشاطها العملي، وفي النضال من آجل إعادة صنع العالم شيوعياً وهذا المثل الأعلى هو الذي يوجه فن الواقعية الاشتراكية وأما في الفلسفات التي نشأت في غرب أوروبا فقد تشكلت جذور نظريّة الفن في فلسفة)إيمانويل كانت)، والتي وضعت في أوائل القرن العشرين من قبل (روجر فراي وكلايف بيل) كما وأنّ الفن والتذكر البيئي أو التمثيل لها جذور عميقة في فلسفة (أرسطو) وحالياً تستخدم كلمة فن لتدل على أعمال إبداعية تخضع للحاسة العامة كفن الرقص، الموسيقى، الغناء، الكتابة أو التأليف والتلحين وهو تعبير عن الموهبة الإبداعية، وقد بدأ الإنسان في ممارسة الفن منذ 30 ألف سنة. وكانت الرسوم تتكون من أشكال الحيوانات وعلامات تجريدية رمزية فوق جدران الكهوف، وتعتبر هذه الأعمال من فن العصر

الباليوثي، ومنذ آلاف السنين كان البشر يتحلون بالزينة والمجوهرات والأصباغ. وفي معظم المجتمعات القديمة الكبرى كانت تعرف هوية الفرد من خلال الأشكال الفنية التعبيرية التي تدل عليه كما في نماذج ملابسه وطرزها وزخرفة الجسم وتزيينه وعادات الرقص، أو من الاحتفالية أو الرمزية الجماعية الإشاراتية التي كانت تتمثل في التوتم (مادة) الذي يدل على قبيلته أو عشيرته، وكان التوتم يزخرف بالنقش ليروي قصة أسلافه أو تاريخهم، وفي المجتمعات الصغيرة كانت الفنون تعبر عن حياتها أو ثقافتها، فكانت الاحتفالات والرقص تعبر عن سير أجدادهم وأساطيرهم حول الخلق أو مواعظ ودروس تثقيفية، وكثير من الشعوب كانت تتخذ من الفن وسيلة لنيل العون من العالم الروحاني في حياتهم. وحالياً نجد أن الفنون تستخدم في المجتمعات الكبرى لغرض تجاري أو سياسي أو ديني أو تجاري وتخضع للحماية الفكرية، اذ يقدّم لنا (ول وايريل ديورانت) تحليله ورؤيته لبدايات الفنون ونشأتها في كتابه "قصة الحضارة"، وذلك من خلال نظريات العديد من الفلاسفة والباحثين التي جمعها في رؤيته الخاصة ولنا أن نقول بأنه عن الرقص نشأ العزف الموسيقي على الآلات كما نشأت المسرحية. فالعزف الموسيقي- فيما يبدو- قد نشأ عن رغبة الإنسان في توقيع الرقص توقيعاً له فواصل تحدده وتصاحبه أصوات تقويه ... وكانت آلات العزف محدودة المدى والأداء، ولكنها من حيث الأنواع لا تكاد تقع تحت الحصر... صنعها من قرون الحيوانات وجلودها وأصدافها وعاجها، ومن النحاس والخيزران والخشب، ثم زخرف الإنسان هذه الآلات بالألوان والنقوش الدقيقة.... ونشأ بين القبائل منشدون محترفون كما نشأ بينهم الراقصون المحترفون، وتطور السلم الموسيقي في غموض وخفوت حتى أصبح على ما هو عليه الآن، ومن الموسيقى والغناء والرقص مجتمعة، خلق لنا "الهمجي" المسرحية والأوبرا، ذلك لأن الرقص البدائي كان في كثير من الأحيان يختص بالمحاكاة، فقد كان يحاكي حركات الحيوان والإنسان ...ثم أنتقل إلى أداء يحاكي به الأفعال والحوادث ... فبغير هؤلاء "" الهمج "" وما أنفقوه في مائة ألف عام في تجريب وتحسس لما كتب للمدنيّة النهوض، فنحن مدينون لهم بكل شيء تقريباً، و يمكن التمييز بين مصطلحات يحدث بينها خلط كبير كالاتي

فن: مفهوم شامل يضم إ نتاج الإنسان الإبداعي، وتعتبر لوناً من الثقافة الإنسانية لأنها تعبير عن "التعبيرية الذاتية" وليست تعبيراً عن حاجة.

فنون مرئية/بصرية: مجموعة الفنون التي تهتم أساساً بإنتاج اعمال فنية تحتاج لتذوقها إلى الرؤية البصرية المحسوسة على اختلاف الوسائط المُستخدمة في إنتاجها.

فنون جميلة:الفنون التي ترتبط بالجمال والحس المرهف اللازم لتذوقها، وترتبط حالياً بالدراسة الأكاديمية للفنون الكلاسيكية الجميلة مثل: الرسم والتصوير الزيتي والنحت والعمارة والموسيقي والباليه.

فنون تشكيلية: هو إنتاج عمل فني من الطبيعة ويُصاغ بصياغة جديدة ؛أي يُشكل تشكيلاً جديداً، وهذا ما نطلق عليه كلمة (التشكيل)

فنون تطبيقية:الأعمال الحرفية التي نتتج اعمالاً تتصف بالجمال وتحتاج إلى الحس الفني لإنتاجها، اما أنواع الفن فهناك أنواع عديدة للفن، منها ما زال عبر التاريخ، ومنها ما ظهر حديثاً، اليوم هناك فنون جميلة مثل التصوير والنحت والحفر والعمارة والتصميم الداخلي والرسم وهو أبرزها، وهناك فنون كالموسيقى الأدب والشعر والرقص والمسرح، وجاء تطويراً على المسرح السينما ورسوم متحركة وفن الصورة، والفن ان جاز التعبير شيء هلامي متغير يرجع إلى وجهات النظر أحياناً وللثقافة أحياناً وللعصور أحياناً

الوثوقيّة Dogmatism :

الفلسفة التي تقّر بقدرة العقل اللاّ محدودة على الإجابة على كل الأسئلة بل وقدرته على تأسيس الوجود، والوثوقية، أو القطعية، أو الاعتقادية، مذهب من يثق بالعقل، ويؤمن بقدرته على إدراك الحقيقة، والوصول إلى اليقين، وهي مقابلة للريبية التي يطلق عليها في بعض الأحيان اسم الوثوقية السلبية، وقد قيل: إن الفلاسفة الوثوقيين هم الذين يثبتون وجود الحقائق الكلية، وتكون أحكامهم على الأشياء بالإيجاب أو السلب أحكاماً مطلقة، وللوثوقية، منذ أيام (كانت)، دلالة لا تخلو من التهكم، وهي إطلاقها على التسليم بالآراء دون تمحيص، وهي بهذا المعنى مقابلة للانتقادية، (Criticisme) وتطلق الوثوقية

الأخلاقية (Dogmatisme moral) على الفلسفة التي تفسر اليقين بالعمل، والوثوقية أخيراً صفة عقل يثق بنظرياته ويعترف بما لها من سلطان، دون التسليم بإمكان اشتمالها على الخطأ والضلال. والوثوقي (Dogmatiste) من يأخذ بالوثوقية.

العنصريّة Discrimination:

نظريّة تبرّر التفاوت الاجتماعي والاستغلال والحروب بحجّة انتماء الشعوب لأجناس مختلفة، وهو الاعتقاد بأن هناك فروق وعناصر موروثة بطبائع الناس /أو قدراتهم وعزوها لأنتمائهم لجماعة أو لعرق ما - بغض النظر عن كيفية تعريف مفهوم العرق - وبالتالي تبرير معاملة الأفراد المنتمين لهذه الجماعة بشكل مختلف اجتماعياً وقانونياً. كما يستخدم المصطلح للإشارة إلى الممارسات التي يتم من خلالها معاملة مجموعة معينة من البشر بشكل مختلف ويتم تبرير هذا التمييز بالمعاملة باللجوء للتعميمات المبنية على الصور النمطية وباللجوء إلى تلفيقات علمية أولئك الذين ينفون أن يكون هناك مثل هذه الصفات الموروثة (صفات اجتماعية وثقافية غير شخصية) يعتبرون أي فرق في المعاملة بين الناس على أساس وجود فروق من هذا النوع أنه تمييز عنصري، بعض الذين يقولون بوجود مثل هذه الفروق الموروثة يقولون أيضاً بأن هناك جماعات أو أعراق أدنى منزلة من جماعات أو أعراق أخرى، وفي حالة المؤسسة العنصرية، أو العنصرية المنهجية، فإن مجموعات معينة قد تحرم حقوقاً أو امتيازات، أو تؤثر في المعاملة على حساب أخرى، بالرغم من أن التمييز العنصري يستند في كثير من الأحوال إلى فروق جسمانية بين المجموعات المختلفة، ولكن قد يتم التمييز عنصرياً ضد أي شخص على أسس إثنية أو ثقافية، دون أن يكون لديه صفات جسمانية، كما قد تتخذ العنصرية شكلاً أكثر تعقيداً من خلال العنصرية الخفية التي تظهر بصورة غير واعية لدى الأشخاص الذين يعلنون التزامهم بقيم التسامح والمساواة.

الوضعيّـــة:

تنكر أن الفلسفة نظرة شاملة للعالم وترفض المشكلات التقليديّة للفلسفة بأعتبارها ميتافيزيقيّة فلا بدّ اذن من تجاوز المراحل الوضعية، والمعرفة

من هذا المنظور لا تكون حقيقيّة وأصليّة إلا إذا كانت قائمة على التجربة (القضايا الحقيقيّة هي قضايا الواقع)، والوضعيّة المنطقيّة: ترى أنّه لا بدّ على الفلسفة أن تتخلّى نهائيّا عن أوهامها الميتافيزيقيّة وأن تتحوّل إلى فرع من فروع العلم أي أن تكتفي بالتحليل المنطقي للغة العلميّة.

حركة الاناقة Dandysim

وهي حركة تقتضي التأنق الدائم في اللباس بحيث يختفي خلف التأنق الاحاسيس والتي تضيعها الملابس الفضفاضة الباهضة الثمن وقد جعل منها (بودلير) مذهباً له واتبعه في ذلك (مانيه) وهو ما يظهر في لوحاته وقد اعتبر اهتمام (مانيه) بأزياء النساء الانيقة هو تعويض عن تأنقه الخاص، في سنواته الاخيرة وقد التحق (مالارميه) في حركة التأنق وان هذا الاخفاء للاحاسيس وجد صداه في حركة التعبيرية التجريدية لاحقاً، والتي قال عنها (اوسكار وايلد) (ان المستقبل متعلق بالتأنق حيث الاجادة هي مثال الكمال التي سوف يسود)، وهي حركة العودة للمدنية بدلاً من الرجوع للطبيعة حيث لم تنجح الطبيعة في التغلب على شوق الانسان الحضاري بطبعه للاهتمام بضوء المدينة والزقاق والشارع والحانة (وتطرق هذا التحول ليمتد الى الشعر الذي اصبح يتغنى بالزهور الصناعية بدلاً من الطبيعية وحلت موسيقى حديثة (جازنيد) محل القديمة وصارت الحركة السريعة مثار الانتباه.

ثلاثي الأبعادThree Dimensional

مصطلح يطلق على الأشكال المجسمة بالنحت أو التشكيل المجسم بالخامات في الأشغال الفنية الأخرى التي يبرز فيها الطول، والعرض، والعمق سواء كانت خامة منحوتة أو مشكلة، وتتضمن هذه الأشكال المجسمة على الفكرة الأساسية، والحجوم، والأشكال، والارتفاعات، والفراغات، والملامس، كما أنه يطلق على الصور واللوحات المسطحة التي تبرز فيها التجسيم الثلاثي من خلال الظل، والنور، والمنظور، والمسافة مما يجعل الأشكال تبدو مجسمة.

ثنائي الأبعاد Two Dimensional

يطلق هذا المصطلح على الأشكال الفنية التي تخلو من البعد الثالث وهو العمق، حيث تبدو الأشكال مسطحة، ومستوية الأبعاد، وقد برز هذا البعد في بعض الفنون البدائية، وبعض فنون الحضارات القديمة كالحضارة المصرية القديمة، وبرز بشكل كبير في فنون الحضارة الإسلامية في فن الزخرفة بجميع أنواعها، والنقش، والرسوم التوضيحية في المخطوطات الإسلامية.

الفنانArtist

يعد مصطلح الفنان من المصطلحات المتعددة المعاني فالرسام فنان، والنحات فنان، والمصور الضوئي فنان، والمصمم فنان حتى أصبحت كلمة فنان لا تقتصر على فن معين أو مهارة بعينها، إلا أن معظم الباحثين يتفق على إطلاق لفظ فنان على صاحب الموهبة الفنية، ويعرف الفنان عادة على أنه صاحب العمل الفني وهو ذلك المبتكر ذو الأفكار الغريبة عن التقليد، فالفنان غالباً ما يكون سابقاً لعصره أي ما يضن بقية الناس أنه شبيه بذلك المجنون نظراً لتميز أفكاره، لكنه في الواقع يعتبر أذكى الناس وأكثرهم خيالاً وإحساساً، فالفنان هو ركيزة الحضارة والقائد الكفؤ لقاطرة التطور، فدخوله لأي مجال عملي أو علمي قد يحوله من العالم المعقول إلى العالم اللامعقول.

القيمة الخطية Linear Quality

يمكن تحديد القيمة الجوهرية للخط على مدى الدور الأساسي الذي يلعبه الخط في اللوحة الفنية من ناحية نوعه، أو من ناحية مدى سمكه من الخط الرفيع إلى الخط السميك، أو على مدى ثباته من الاستقرار والهدوء إلى التوتر والقلق، أو على مدى قوته وضعفه، أو على مدى استقامته وصرامته أو انحنائه وتموجه، أو على مدى الإحساس والإيحاء الذي يعطيه للرائي من معاني الانكسار والرقة، والليونة والاتزان والحركة.

القيم الجمالية Aesthetic Values

مصطلح يقصد به النماذج المثلى التي من الممكن أن نقيس بها الأعمال الفنية الأخرى بما تحتويه من قيم جمالية من ناحية مثالية التكوين، وتطبيقه للقواعد، والقوانين الفنية، وترابط العلاقات الخطية واللونية، وترابط الأشكال، وانسجامها مع بقية العناصر الفنية، والتوازن وغيرها من عناصر وأسس التكوين العام.

القيمة Value

يقصد بمصطلح القيمة غالباً القيم اللونية التي تتدرج من الفاتح، والغامق في اللوحة الفنية، حيث يمكن الحصول على درجات من اللون الفاتح من خلال إضافة اللون الأبيض إلى لون معين نريده ويصبح بذلك قيمة لونية عالية، وعند الرغبة في الحصول على درجات من اللون القاتم يتم إضافة اللون الأسود إلى اللون الذي نريد تقتيمه ويكون بذلك قيمة لونية منخفضة.

الكروما Chroma

هي الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون أي تشبعه، ويرتبط تشبع أي لون بمدى نقائه أو بمدى مزجه مع الألوان الأخرى المحايدة من اللون الأبيض واللون الأسود وقد تدخل الدرجات الرمادية في ذلك وهي الدرجات التي بين اللونين السابقين.

الكلاسيكية العائدة New Classicism

لقد أدى قيام الحركات العلمية للاكتشافات الأثرية في جنوب روما لمدينتي بومباي، وهيركيولينيم الأثريتين إلى ظهور المدرسة الكلاسيكية الجديدة في أواسط القرن الثامن عشر بدعوة من الفنانين الكلاسيكيين إلى التقليد، والمحاكاة واسترجاع الفكر الكلاسيكي لتلك الآثار الرومانية واليونانية القديمة بعدما أن طغى في الفن مبالغات فن الباروك، وفن الروكوكو في الزخرفة، وفي الترف المبالغ فيه، وسبب تسمية الكلاسيكية الجديدة بهذا الاسم كونها حركة (نزعة فنية) لا تبحث في التراث القديم للمثالية الجمالية فحسب،

بل كذلك عن السلوك والشجاعة، والوطنية، والفضيلة، وتقوم الكلاسيكية على الجمال المثالي في كل شي الذي يشمل الأشخاص، والمباني، وقيم الفضيلة، والسلوك، والشجاعة، والوطنية، وقد سعت الكلاسيكية تطبيق القواعد الفنية الصارمة في التركيب الفني من ناحية المنظور الهندسي، والنسب المثالية في الأحجام والأطوال، والعمق، والعلاقات الرياضية فيما بين الأشكال المرئية، والخطوط الصارمة، والألوان الرصينة القاتمة

لون مخفف Tint

هو اللون الناشئ عن درجة من درجات اللونية الفاتحة من خلال إضافة اللون الأبيض مع أي لون آخر، وبذلك يتحول قوام هذا اللون من اللون الشفاف إلى اللون المعتم، ويخف معه كذلك قوته، وطول إشعاع موجته اللونية.

لون معتم Body Color

اصطلاح يطلق على الحالة التي يتم فيها تحول اللون المائي الشفاف إلى لون مائي معتم قريب من ألوان الجواش، من خلال عملية خلط أو إضافة الألوان المائية المحادية (اللون الأبيض، واللون الأسود) مع أي لون مائي آخر.

متحف Museum

أصل كلمة المتحف ترجع إلى الأصل الإغريقي (Mouseion) ويعني المكان المرتبط بأرباب الفكر، والفلسفة، والحكمة، والمتحف هو عبارة عن مبنى مستقل يحتوي على مجموعة كبيرة من المعروضات النادرة، والآثار القديمة، والتحف الأثرية، والأعمال الفنية بقصد تأدية مجموعة من المهام الرئيسية من حفظ الموجودات الثمينة، والعمل على صيانتها بأستمرار، ودراستها، وإجراء المزيد من البحوث العلمية عليها، وتسجيل، وتوثيق البيانات والمعلومات الخاصة بها، ليسهل تعريفها، والتمتع عند مشاهدتها أو عرضها.

متاحف الهواء الطلق Open Air Museums

هي الأماكن التي يتم فيها عرض الأعمال الفنية، والمجسمات المنحوتة في الأماكن، والميادين، والحدائق العامة في الهواء لكي تتعايش مع محتويات

الطبيعة من حولها، وتهدف هذه المتاحف إلى إضافة قيم جمالية لتلك الأماكن العامة، وزيادة الارتباط بين الجمهور، والعمل الفني، وتعتبر كذلك مجال للدراسة، والبحث للمهتمين، والدارسين، ولعامة أفراد المجتمع، وتعتبر حدائق البيلفدير أول نموذج للمتحف المفتوح التي حولها جوليوس الثاني إلى متحف الهواء الطلق.

متعدد اللون Polychrome

مصطلح يطلق على الأعمال (اللوحات) الفنية التي تحتوي على مجموعة لونية مختلفة، ومتعددة من الألوان المحايدة، والألوان الباردة، والألوان الحارة، والألوان المنسجمة، والألوان المكملة ما إلى ذلك، ويكثر استخدام مثل هذه المجموعات اللونية المتعددة خاصة في الأعمال الزخرفية بأنواعها المختلفة، كما في فن الزخرفة الهندسية والنباتية، والخطية، وغيرها والتي شاعت في عصر الحضارة الإسلامية.

علم الاجتماع التجريبي Empirical Sociology

أحد اتجاهات علم الاجتماع الحديث يتناول بالوصف جوانب معينة من الحياة الاجتماعية، وقد انتشر هذا الاتجاه على نطاق واسع في الولايات المتحدة الأمريكية (لوندبرغ - دود - مايو، الخ)، ويمكن أن تلعب دراسة الظواهر الاجتماعية الفردية بواسطة الأبحاث الاجتماعية المحددة دوراً ايجابياً فقط إذا هي قامت على أساس نظرية علمية تدرس المجتمع كوحدة تتطور طبقاً للقانون، ومع ذلك فإن أنصار علم الاجتماع التجريبي يرفضون وحدة وتكامل المجتمع والقوانين الموضوعية لتطوره، وهم يرفضون التغلغل في جوهر الظواهر الاجتماعية، ويعتبرون المجتمع تجميعاً آلياً لظواهر اجتماعية منفصلة، يصفونها ويسجلونها فحسب، ولايبحثون إلا في العلاقات بين العوامل المختلفة، ويقتصر منهج علم الاجتماع التجريبي على الاستخبارات واللقاءات والمعلومات الاحصائية، ويعتقد أنصاره أن هذا المنهج الكمي الخالص في البحث هو المنهج العلمي الوحيد، والسمات الأساسية لعلم الاجتماع التجريبي هي إفتقاره إلى أساس فلسفي عام، وتغاير عميق بين الدراسات الاجتماعية، ممايسفر عن خلق علوم اجتماعية

مختلفة، كل منها مستقل عن الآخر (علم اجتماع حضري، علم اجتماع ريفي، علم اجتماع عائلي، علم اجتماع صناعي، علم اجتماع ادمان الخمور، علم اجتماع أخلاقي، علم اجتماع اعلامي).

القبيلة Tribe

أحد أشكال المجتمع الانساني، يتميز به النظام المشاعي البدائي، ويتشكل أساس القبيلة بواسطة العلاقات العشائرية التي تؤدي إلى التفكك الاقليمي اللغوي والثقافي للقبيلة، وقد كان ارتباط الفرد بقبيلة هو فقط الذي يجعله شريكاً في امتلاك الملكية العامة ويعطيه نصيباً محدداً في الانتاج، وحق الاشتراك في الحياة الاجتماعية، وقد أفضى إحلال علاقات التبادل السلعي محل العلاقات العشائرية إلى تفكك القبائل وتوحيدها في قوميات.

ابستومولوجياEpistemology

اصطلاح مستخدم في اتجاهات الفلسفة البورجوازية الانجليزية والأمريكية، وعلى نحو أقل في الفلسفة الفرنسية، وبعض اتجاهات الفلسفة الألمانية، ويُعزى ادخال هذا الاصطلاح إلى الفيلسوف الاسكتلندي (ج. ف. فيريير « سنن الميتافيزيقا » - 1854) الذي قسم الفلسفة إلى مبحث الوجود (الأنطولوجي) ومبحث المعرفة الابستمولوجي، والابستمولوجيا هي نظرية المعرفة، وهي قسم هام من النظرية الفلسفية، وهي نظرية في مقدرة الإنسان على معرفة الواقع، ومصادر وأشكال ومناهج المعرفة الحقيقية، ووسائل بلوغها، وتناول المسألة الأساسية في الفلسفة هو نقطة البداية في مبحث المعرفة، ويعترف مبحث المعرفة المادي بأن العالم موضوعي ويمكن معرفته، إلا أن المادية في ما قبل الماركسية كانت تأملية، فهي لم تكن تدرك الدور الحاسم الذي يلعبه النشاط الإنتاجي الاجتماعي للناس في تطور المعرفة، وكانت تنظر إلى المعرفة من زاوية ميتافيزيقية، أما مبحث المعرفة المثالي فيؤكد أن المعرفة انعكاس لفكرة صوفية إذ أن العالم يخلق خلال عملية الإدراك الحسي لأن الأشياء "مركبات أحاسيس"، أو فإنه ينكر تماماً أن العالم يمكن معرفته وقد قدمت الفلسفة الماركسية مبحثاً في المعرفة علمياً على الأصالة، فإن الجدل المادي – الذي

يمضي إلى جذور القوانين العامة للغاية التي تحكم تطور الطبيعة والمجتمع والفكر – يقدم نظرية المعرفة العلمية الوحيدة، وهي « تضم ما يطلق عليه الآن نظرية المعرفة، أو الابستمولوجيا التي ينبغي – أيضاً - أن تنظر إلى موضوعها تاريخياً، وأن تدرس وأن تعمم أصل المعرفة وتطورها، والانتقال من اللامعرفة إلى المعرفة.

استنباط Deduction

فعل البرهنة أو الاستدلال على نتيجة (معلول) استناداً إلى اليقين والضرورة من مقدمة أو أكثر عن طريق قوانين المنطق، والنتيجة الاستنباطية هي سلسلة من القضايا، كل منها إما فرض أو قضية تنطلق مباشرة عن طريق قوانين لمنطق من قضايا سابقة في هذه السلسلة، وفي النتيجة المستنبطة تكون العلل كامنة في المقدمات، وما علينا إلا أن نستخرجها عن طريق مناهج التحليل المنطقي، وقد أضافت أبحاث مشكلات المنطق الرياضي في القرنين التاسع عشر والعشرين أحكاماً للأفكار المرتبطة بالاستنباط، وأظهرت أن مفهوم الاستنباط بأعتباره استنباطاً من الكلي إلى الجزئي مفهوم ناقص، والمفهوم الحديث للاستنباط هو تعميم بعيد كل البعد عن التفسير الأرسطي للاستنباط القياسي (من الكلي إلى الجزئي)، والاستنباط بصفة عامة يشير إلى أي استنباط أو استدلال.

تكيّف ADAPTATION

عملية تلاؤم الفرد مع البيئة environment التي يعيش فيها وقدرته على التأثير فيها، وهي أيضاً محاولات الفرد النشّطة والفعّالة التي يبذلها خلال مراحل حياته لتحقيق التّوافق والتّلاؤم والانسجام مع بيئته، وهذا التلاؤم يساعد الفرد على البقاء والنمو وأداء دوره ووظيفته الاجتماعية بصورة طبيعية، والتكيّف عملية تبادلية reciprocal process بين الفرد والبيئة التي يعيش فيها بمعنى أن الفرد يؤثّر في البيئة ويتأثر بها، ويرى كثير من الأخصائيين الاجتماعيين أن مساعدة الناس للتغلب على ضغوط الحياةlife stresses خلال مراحل نموهم المختلفة وتقوية قدراتهم التكيفيّة ودعمها هو جزء أساسي من عملية التدخل والعلاج في الخدمة الاجتماعية.

اضطرابات القلق ANXIETY DISORDERS

اضطرابات القلق هي حالة مزمنة أو متكررة من الشعور بالتوتر والخوف والإزعاج والارتباك والقلق وعدم الاستقرار نتيجة فهم خاطئ للخطر والصراع، أو نتيجة خطر غير حقيقي وغير معروف، ومن أنواع هذا الاضطراب التالي:

1- اضطراب القلق العام disorder generalized anxiety الذي يتميز بالتوتر الحركي، والخوف من المستقبل، والنشاط الذاتي الزائد، وعدم القدرة على التركيز، والأرق، وسرعة الغضب والانفعال. وعدم القدرة على التحمل بصفة عامة.

2- الاضطراب العصابي الوسواسي obsessive compulsive disorder الذي يتميز بالأفكار الثابتة غير المرغوب فيها "الوَّسـاوس"، والقيام بالأفعال القَهرية النمطية غير المعقولة مثل غسل اليدين بين الحين والآخر، ولعق الشفاه بصورة مستمرة بهدف التغلب على القلق وإطفاء مشاعر الذنب.

3- رهاب الخلاء agoraphobia وهو الخوف المرضى من الأماكن المفتوحة كالميادين والصحارى.

4- الرهاب الاجتماعي social phobia وهو الخوف المستمر والشديد من الوقوع عرضة لملاحظة الآخرين.

انطوائي Introversive

شخص انعزالي، يميل إلى الأعمال التي لا تتعامل مع الجمهور ولا يحب التجمعات، ويراقب ذاته دائماً، وهو شديد الحساسية لأي موقف اجتماعي.

الكاريزما Charisma

مصطلح يشير الي سمة "الجاذبية" والقبول من الغير التي حباها الله لبعض من عباده وتفرض خدمة الفرد تحلي الاخصائي بها اذا ما اريد له التصدي لمشكلات البشر، فهي وصف يطلق على الجاذبية الكبيرة والحضور الطاغي الذي يتمتع به بعض الأشخاص والقدرة على التأثير على الآخرين إيجابياً بالارتباط

بهم جسدياً وعاطفياً وثقافياً، فهي سلطة فوق العادة، سحر شخصي وشخصية تثير الولاء والحماس، والكلمة تأتي من كلمة (بالإنجليزية: Charisma) والتي ترجع لأصل يوناني وتعني الهدية أو التفضيل الإلهي، وعلى الرغم من صعوبة إيجاد تعريف دقيق لهذه الكلمة إلا انه يمكن ربطها بشخصية معينة والقول إن الشخصية الكاريزمية هي التي لها قدرات غير طبيعية في القيادة والإقناع واسر الآخرين، كما أنها تمتاز بالقدرة على الهام الآخرين عند الاتصال بهم، وجذب انتباههم بشكل أكثر من المعتاد، والأصل اللغوي للمصطلح يوناني وهو كاريزما Charisma يعني موهبة أو عطية إلهية، وأصطلاحاً فإن كاريزما هي الصفة المنسوبة إلى أشخاص أو مؤسسات أو مناصب بسبب صلتهم المفترضة بالقوى الحيوية المؤثرة والمحددة للنظام، ولقد استخدم المصطلح من ثم في فجر المسيحية للإشارة أساساً إلى قدرات الروح القدس، و يعتبر (ماكس فيبر Max Weber 1864_1920) أول من أعطى المصطلح صبغة سياسية عندما استخدمه للإشارة إلى القدرة التي يتمتع بها شخص معين للتأثير في الآخرين إلى الحد الذي يجعله في مركز قوة بالنسبة لهم وبحيث يمنحه الواقعون تحت تأثيره حقوقاً تسلطية عليهم كنتيجه لقدرته التأثيرية هذه، فالمزايا التسلطية التي يتمتع بها الشخص الكاريزماتي ويمارسها على الآخرين تنبع أساساً من أضافة الآخرين صفات وقدرات خارقة له مثل الإيمان بأنه صاحب مهمة إلهية مقدسة أو بأن لديه قدرات إدراكية غير طبيعية ونفاذ بصيرة لا يبارى أو بأنه يتحلى بفضائل خلقية تعلو مرتبة البشر لتسمو به إلى مرتبة أعلى، ونظرية (فيبر في السلطة هي من أشهر ما ارتبط بأسمه وفيها بحث عن الأسباب التي تحمل الناس على الرضوخ إلى الأوامر الصادرة عن السلطة العليا.

بيروقراطية Bureaucracy

البيروقراطية تعني نظام الحكم القائم في دولة ما يُشرف عليها ويوجهها ويديرها طبقة من كبار الموظفين الحريصين على استمرار وبقاء نظام الحكم لارتباطه بمصالحهم الشخصية ؛ حتى يصبحوا جزءً منه ويصبح النظام جزءً منهم، ويرافق البيروقراطية جملة من قواعد السلوك ونمط معين من التدابير

تتصف في الغالب بالتقيد الحرفي بالقانون والتمسك الشكلي بظواهر التشريعات، فينتج عن ذلك " الروتين " ؛ وبهذا فهي تعتبر نقيضاً للثورية، حيث تنتهي معها روح المبادرة والإبداع وتتلاشى فاعلية الاجتهاد المنتجة، ويسير كل شيء في عجلة البيروقراطية وفق قوالب جاهزة، تفتقر إلى الحيوية، والعدو الخطير للثورات هي البيروقراطية التي قد تكون نهاية معظم الثورات، كما أن المعنى الحرفي لكلمة بيروقراطية يعني حكم المكاتب.

بروليتارياProletariat

يشير هذا المصطلح في الأصل إلى أدنى الطبقات الاجتماعية في روما القديمة، ولكنه استخدم فيما بعد ليعني احتقار الأشخاص من الطبقة الدنيا في أي مكان إلى أن جاء (ماركس) واستخدمه بدقة للإشارة إلى عمال الصناعة الريفيين والحضريين على السواء، الذين ينبغي عليهم أن يعملوا لكي يعيشوا لأنهم لا يملكون أي رأسمال، وهم في حالة قريبة من الفقر لأنهم يشتغلون بالأعمال اليدوية في الصناعة، وهي الطبقة التي تقف في مواجهة البرجوازية.

برجوازيةBourgeoisic

أصل الكلمة فرنسي، واستخدمت في العصور الوسطى للإشارة إلى الطبقة الوسطى للمواطنين الفرنسيين خاصة لأحرار المدن، وكان هؤلاء الناس يمكن تمييزهم عن المزارعين من ناحية وطبقة النبلاء من ناحية أخرى، وترمز البرجوازية إلى طبقة التجار وأصحاب الأعمال والمحلات العامة..واستعمل (كارل ماركس) لفظ برجوازية في الإشارة إلى الطبقة التي تملك رأس المال، وهو يرى ان هناك علاقة عداء متزايدة بين طبقة البروليتاريا وطبقة البرجوازية، وفي النهاية ستنتهي البرجوازية وستقوم ديكتاتورية البروليتاريا.

الاستنتاج Conclusion

ضرب من الاستدلال غير المباشر تكون المقدمات والنتائج فيه قضايا ذات درجة متساوية من الكلية، والمماثلة وكذلك النتائج المستمدة من اصطناع النظير

هي أمثلة على الاستدلال والاستنتاجي، تبعاً لطبيعة المقدمات والنتيجة، ويمكن أن يكون الاستنتاج واحداً من ثلاثة أنماط:

(1) استدلال من الفردي إلى الفردي

(2) استدلال من الخاص إلى الخاص

(3) استدلال من العام إلى العام.

الحشد Aggregate

يشير إلى شكل من أشكال التجمعات الإنسانية، ويمثل الحشد أبسط أنواع التجمعات الإنسانية، يتواجد الأفراد في الحشد في بقعة جغرافية بالقرب من بعضهم البعض دون شعورهم بوحدة المصالح المشتركة أو وحدة الكيان، وبذلك لا يكون بين أفراد الحشد أي نوع من التفاعل أو أي تنظيم اجتماعي، وكل ما يميزهم القرب المكاني، ولكن إذا حدث وشعر أفراد الحشد بوحدة التركيب ووجود المصالح المشتركة، فإن هذا الشعور بوحدة الكيان ووحدة الأهداف المشتركة يؤدي إلى تحول الحشد إلى شكل آخر من أشكال التجمعات الإنسانية، يطلق عليه: جمع.

الأبيقورية Epicurcanism

هي مدرسة اسسها (ابيقور) ومذهب الإبيقوريين يُنسب إلى(إبيقور)، وقد ساد ستة قرون، إذا كانت لـ(إبيقور) ومن تبعه من تلاميذه نظرية في الطبيعة، مقتضاها إرجاع كل شيء في عالمنا إلى ذرات، إلا أن اهتمامهم انصرف أساساً إلى الأخلاق، وقالوا فيها إن آساسها اللذة، واللذة هي هدف الإنسان في حياته، واللذة ليست مقصورة على اللذة الجسدية، بل تسمو عليها اللذة العقلية، وليس الأمر بالسعي إلى اللذة الوقتية، بل قد يكون بالعمل على منع الألم، وخير اللذات هي في هدوء البال، وطمأنينة النفس، وهدوء البال بدوره يتحقق بالحد من الرغبات، والحاجات، والبساطة، والاعتدال في العيش، وكما أن اللذة هي غاية الحياة، فإن المعرفة لا تتحقق إلا عن طريق الحواس، والحواس ترشد المرء إلى تحديد طبيعة الشيء، فيصدر حكمه بعد الإدراك الحسي، غير أنه إذا أخطأ

فليس الخطأ بناجم عن الإدراك الحسي، وإنما ينتج من الحكم والإدراك الحسي والشعور باللذة، هما مقياسا الحقيقة، وأسلوب الوصول إلى المعرفة ويرتكز فكر(ابيقور) الاجتماعي والفلسفي على الابتعاد عن الحياة العامة ولايقر بالتساوي المركزي بين المجتمعات لأنه يوجب العداء والتباغض، ويرى إن الدين والموت مصدرين اساسين للخوف وسار بذلك إلى الاتجاه المادي ويعتبر وجود الدولة على اساس كفالة الأمن والاستقرار والوقوف امام المفيدين، ويعتقد بإن طبيعة المجتمع البشري قائمة على الانانية بالسليقة ويجرون وراء مصالحهم الذاتية فإن حقق البعض خيراً أفسدته انانية البعض الآخر فأصبح لا مناص لهم جميعاً من الاتفاق على الامتناع عن احاقة الأذى بعضهم ببعض إذ ليس ارتكاب الظلم سيئاً في حد ذاتة لكن مكابدة عواقبه ومعاناة تبعاته دون أن يجد المظلوم من يدفع عنه المكارة هو اسوأ من أي شيء آخر فكان إنّ تعاهد الناس على احترام حقوق بعضهم بعضاً اتقاء لما يصيب البعض من مكائد البعض الآخر. ويقول بعض الفلاسفة ومنهم(جورج اسيابن)، إنه أكثر أجزاء المذهب الابيقوري جرأة، وقد كانت هذه المدرسة نقداً لاذعاً لكل صنوف العادات والعقائد الخرافية مثل العرافة والتنجيم وكان ذلك في الحقيقة شراً كبيراً وكانت صحيفتها في هذا المجال مشرفة على عكس مدرسة الرواقيين التي كانت دائماً على استعداد عظيم لتلمس ظلالي من الحقيقة في عقائد شائعة كان من الجلي عدم صحتها، وتشير الى الاعتقاد بأن اللذة الحقيقية مرهونة بضبط النفس والاعتدال والسلوك القويم، وقد روج الأبيقوريون لفكرة أن أفعالنا محددة بآلية ذرية دقيقة، أي بحتمية طبيعية، لن تمكننا من تصور النشاط المختار بملء حريتنا، ولن تساعدنا على إيجاد بيان المسؤلية، فالضرورة تقوض الأخلاق، تقلق روحنا وتنتج شقاءنا، إذن، اجتهد الأبيقوريون في إظهار الضرورة وهي تقوض الأخلاق، تقلق روحنا وتته شقاءنا، إذن، اجتهد الأبيقوريون في إظهار الضرورة الطبيعية، بالرغم من كونها حقيقية نحن مركبات ذرية، خاضعة لآثار ميكانيكية، وروحنا أيضاً آلية انها مادية آلية من جهة، وآلية حاذقة تخلي مكانها للصدفوية من جهة اخرى، ولا تعتبر المشكلة الأبيقورية إثبات الحرية وإنما السماح بأختبارها، بتحرير الرغبات

التافهة، والرعب الذي لا يمتلك أي أساس، والخرافات أو ثقل القيود الاجتماعية انها فلسفة الحرية.

الأخلاق Morals .

فرع من الفلسفة يدرس سيرة الإنسان وطبيعة الحق والباطل، والأخلاق في اللغة، هي العادة، والسجية، والطبع، والمروءة، وعند القدماء تصدر بها الأفعال عن النفس من غير تقديم الرؤية، والفكر، والتكلف، فغير الراسخ من صفات النفس لا يكون خلقاً، كغضب الحكيم وكذلك الراسخ الذي تصدر عنه الأفعال بعسر وتأمل كالبخيل إذا حاول الكرم، وقد يطلق لفظ الأخلاق على جميع الأفعال الصادرة عن النفس محمودة كانت أو مذمومة

1. إن الأخلاق هي جملة قواعد السلوك المقبولة لدى جماعة من الناس في عصر معين وفي حضارة معينة.
2. إن الأخلاق هي جملة قواعد السلوك التي تعد صالحة صلاحاً لا شرطياً.
3. إن الأخلاق هي نظرية عقلية عن الخير والشر، وهذه هي الأخلاق الفلسفية.
4. إن الأخلاق هي جملة ما يتحقق في العلاقات الاجتماعية من أهداف حياة ذات صبغة إنسانية أعظم، ومن ذلك نستنتج أن الأخلاق هي علم قواعد السلوك، وتُعرّف فلسفة الأخلاق بأنها " هي ذلك الفرع الفلسفي الذي يهتم بشخصية الإنسان وسلوكه "، إذن فلسفة الأخلاق تعنى بتنظير سلوك الإنسان كونه فرداً وعضواً في جماعة، بمعنى آخر هي فلسفة الصلاح والاستقامة في السلوك الإنساني

الجدلية الهيجلية Frame debate

في فلسفة (هيجل) هي مجرى التغير الحاصل بالصراع بين المتناقضات، وهذا الصراع يفرز أمرًا جديداً يسمى (التركيب)، كما أن التركيب بدوره يتصارع مع نقيضه .

الشكوكية أو مذهب الشك

هي مذهب يقول بأن المعرفة الحقيقية في حقل معين هي معرفة غير محققة أو مؤكدة، والكلمة المقابلة باللغة الاغريقية هي: σκέπτομαι (*سكيبتوماي*) وتعني الفحص والتفكر. ويعد (بيرو Pyrrho 360-275 ق.م) الذي صحب الإسكندر في رحلته إلى الهند من أشهر الشكوكيين، ومن أتباعه في هذا المذهب كل من(تيمون *Timon* وكرنيادس Carneades 213-129 ق.م) ويقوم هذا المذهب على نظرية فحواها أننا وإن كنا نعرف ظواهر الأشياء، فلا نستطيع أن نعرف حقيقتها الباطنية، ولما كان الشيء الواحد يظهر بمظاهر مختلفة لعدد من الأشخاص، فإنه من المتعذر أن نعرف الصواب في وجهات النظر، ولما كنا لا نستطيع التأكد من طبيعة الشيء، ولا إصدار الحكم الصائب عليه، فإن الأمر يقتضي الوقف والامتناع عن أي عمل، ومن ثم على المرء أن يعيش في هدوء وطمأنينة، متحرراً من كل وهم أو ضلال، ويمتنع عن الرغبات حتى يتحرر من الشقاء، وفي هذا ما ينبئ بأن هذا المذهب قد يدعو إلى السلبية والهروب وعدم الاكتراث ولا يعنيه في شيء أن يسبر غور الطبيعة للتعرف على أسرارها، وقد يكون مذهب الشك هذا مرآة تعكس حالة القلق وعدم الاستقرار التي عرفها شعبا الإغريق والرومان، في ظل الفتوحات والنزاع على السلطة الذي ساد ما بعد الإسكندر، وفي أيام الإمبراطورية الرومانية التي عانت ظروفاً مماثلة، ومن انواع الشكوكية

- الشكوكية الفلسفية، الشكوكي يتفحص بعين ناقدة معاني الأنظمة والبنى الموجدة في أي قضية أو زمن، هذا الشك يمكن أن يتراوح من انعدام إيمان كامل في الحلول الفلسفية الراهنة إلى لاأدرية أو حتى رفض واقع العالم الخارجي.
- الشكوكية العلمية هي طرح التساؤلات حول مدى صحة الأقوال والادعاءات، والتدقيق فيها بإخضاعها لتحقيق نظامي، يعتبر المنهج العلمي أحد وسائل هذه التحقيق.

- الشكوكية الدينية هي الشكوكية المتعلقة بالمواضيع الدينية مثل طرح التساؤلات حول وجود الإله والمعجزات، الشكوكي ليس بالضرورة ملحد أو لاأدري، يعتبر (سقراط) من أوائل الشكوكيين الدينيين.

مذهب المنفعة Benifit method

الاعتقاد بأن سيرة الإنسان ينبغي أن يكون أساسها عمل الخير لأكبر عدد ممكن من الناس .

المثل Proverb :

تشكل (المثل) موضوع المعرفة اليقينية، فحيث ما كان هناك علماً يقينياً فلابد ان يكون لموضوعه وجوداً غير الوجود المحسوس، يتمثل في ظواهر مجردة لا تدركها الحواس ولا يطرأ عليها الفساد والفناء وعندما يتعلق بها العقل يستفاد "العلم"، حيث لولا وجود هذه المجردات يكون من المستحيل للعلم اليقين بشيء من الاشياء فهي العالم المعقول الذي هو اصل العالم المحسوس، وعالم المثل الثابتة الخالدة الكامنة في النفس منذ الولادة يكون علمنا بها هو عملية تذكر وجهلنا نسيان والمعرفة بذلك ترتبط بالماضي وبالتالي بالزمان الذي يمثل العالم العقلي في العالم الحسي عند (افلاطون)، وقد بنى (افلاطون) نظرية المُثل على اراء كل من (بارمنيدس وهيرقليطس)، فالاول قال ان العالم له وجود واحد غير متغير، ثابت(حسب نظرية تصنيف المسافة)، والثاني قال ان العالم في ديمومة مستمرة من التغير (لا تستطيع ان تضع رجلك في نفس النهر مرتين)، فأوجد (افلاطون) رأي توفيقي بين الاثنين ووضع فلسفته الميتافيزيقية، اذ ان (افلاطون) قسم الوجود الى طبيعتين، طبيعة عالم الروحاني، السماوي، المثالي، غير المتغير، غير خاضع للزمن، كل شيء فيه كامل اوجده المصمم او الخالق، والعالم الثاني هو عالم الواقعي الادنى الذي نعيشه، عالم زمني، عالم متغير، ناقص، مملوء من الشرور، مملوء من الاخطاء، وان الانسان هو مكون لطبيعتين الروح او النفس والجسد المادي، الروح هي من عالم المثل العلوي ابدية خالدة، والجسد هو من عالم الارضي الناقص الزائل، واتحدت النفس بالجسد بعد ان نزلت من نجوم السماء العلوية بمحض ارادتها، وبذلك فقدت ذاكرتها ومعرفتها، هنا في عالم

الواقع اصبح هدفها العودة الى عالمها الاول عالم الخلد ، لذلك تكافح وتتألم كي تصل الى هذا الهدف، وذلك لن يتم الا بتحرير الروح من الجسد والعودة الى السماء عالم المثل، فالجسد في نظر (افلاطون) هو قبر الروح (النفس) اما الاشياء الموجودة في عالم الواقعي، عالم الارضي، فهي صور او اشكال ناقصة لمثيلاتها الموجودة في عالم العلوي وهي متعرضة لتغير او خطأ.

حركة ما قبل رفائيل Pre- Raphael Movement

مصطلح يطلق على أحد الحركات الفنية التي ظهرت في إنجلترا في عام 1848م وأكملت عقدها في منتصف القرن التاسع عشر، وقد تزعم هذه الحركة مجموعة من الفنانين الشبان الإنجليز من أبرزهم الفنان (جابريل روسيتي 1828-1882م)، وقد نشأت هذه الحركة كرد فعل على الفن الفيكتوري الأكاديمي السائد في إنجلترا، وقد هدفت هذه الحركة إلى الرجوع واستلهام المثاليات الجمالية، والكلاسيكية القديمة، من ناحية الالتزام، والصدق بالتعبير عن الموضوعات الطبيعية، وكذلك الموضوعات الرصينة التي تشجع الأخلاق الحميده، والموضوعات الأسطورية القديمة المستمدة من الحضارة اليونانية والرومانية القديمة التي كانت سائدة في إيطاليا قبل ظهور شهرة الفنان الإيطالي (رفائيل سانزيو1483-1520م) في عصر النهضة، مبتعدين بذلك عن القواعد الفنية الصارمة في الرسم، والتلوين، والاهتمام بالأضواء والظلال، وإبراز التفاصيل الدقيقة، والطبيعية للأشياء التي كان يطبقها فنانو عصر النهضة بحرص، والتزام شديد.

الخبرة الجمالية Aesthetic Experience

هي حصيلة تضافر المعلومات المعرفية، والممارسة العملية لدى الفرد المتذوق للوصول إلى درجة عالية من المعرفة، والثقافة، والوعي، والفهم من ناحية التذوق الجمالي للأعمال الفنية، والمرحلة الفنية التي عاشها الفنانون أنفسهم أثناء إنتاجهم لتلك الأعمال.

الخبرة الفنية Artistic Experience

الخبرة الفنية تأتي نتاج لسلسة من العمليات والنشاطات الذهنية، والعقلية والعضلية وغيرها سواء من خلال الإطلاع والقراءة المستمرة في تاريخ الفن وفي الأساليب والاتجاهات القديمة، والمعاصرة، والرؤى الفلسفية والجمالية أو من الممارسة التطبيقية العملية للفن بكل مجالاته الفنية قدر الإمكان أو من خلال محاولة تذوق، و نقد الكثير من الأعمال الفنية أو من خلال السعي لإجراء العديد من التجارب المبتكرة في مجال الفن.

الخداع البصرية Optical Illusions

الخداع البصري هو أحد الأساليب الفنية الحديثة في الفن والذي يعتمد على ابتكار الظواهر المرئية الخداعية التي تؤثر على مداركنا البصرية والحسية من خلال إيجاد أشكال هندسية مركبة ذات حدود حادة مثل المربعات والمستطيلات وغيرها أو إيجاد أشكال غير مألوفة على خلاف خبرتنا البصرية السابقة، أو إيجاد تصميمات خيالية غريبة واستخدام الألوان المتضادة ذات اللونين مثل اللون الأبيض، والأسود أو من خلال مجموعة من الألوان المتعددة، أو الخطوط المستقيمة، والمتموجة، والمتداخلة مع بعضها أو من الرسوم الثابتة، والمتحركة ذات البعدين، أو ثلاثة أبعاد .

الخط الخارجي Outline

هو الخط الذي يحيط الأشكال، والرسوم بخط خارجي المسمى بخط المحيط (Contour line) من غير تضليل أو إبراز التفاصيل الدقيقة، وقد لجأ إليه الفنان الحجري في داخل كهفه، والفنان في عصر الحضارات الفنية، وكذلك لجأ إليه الفنان المعاصر لوضع الرسوم التخطيطية (التحضيرية) لعمله الفني قبل الشروع في تنفيذه.

الخلفية Background

الخلفية (الأرضية) هي ذلك الجزء المهم المسطح (الفارغ) الذي يغطي مساحة من العمل الفني سواء كانت صغيرة أو كبيرة، والخلفية تقوم بدور بارز

في العمل الفني من خلال إبراز الأشكال، والعناصر الفنية التي تقع أمامها إلى الأمام، وإلى عين الرائي، ولكي نرى هذه الأشكال سواء كانت هندسية أو طبيعية أو عضوية ونحوه لا بد تكون ذات ألوان ناصعة، وجذابة، وقوية، وتفاصيل أشكالها، وخطوطها واضحة للرائي حتى لا تضيع معالم شكله مع الخلفية، وأما الخلفية فلا بد أن تكون ألونها خافتة أو محدودة، وقليلة التفاصيل.

الزخرفة Decoration

يرجع أصل كلمة الزخرفة إلى الكلمة اللاتينية(Decus) ، والتي تعني التزين أو التجميل، والزخرفة أو فن التزين قد نشأت منذ أقدم العصور ففي العصر الحجري كان الإنسان البدائي يستلهم الزخرفة من جمال الطبيعة ومظاهرها والتي زين بها داخل كهفه ومسكنه، وعلى حليه المصنوعة من العظام وأدواته اليومية، وبعد تعاقب الحضارات التاريخية تجددت أفكار الفنان حيث أخذ الفنانون يتوارثون عن أسلافهم أنماط مختلفة من الزخرفة التي تغطى عليها الصفة الدينية في كل حضارة من الحضارات، ولما جاءت الحضارة الإسلامية أبدع الفنان المسلم في ابتكار أشكال زخرفية جديدة من عناصر زخرفية نباتية محورة، وزخارف خطية متداخلة، وأشكال نجمية مجردة.. وترتكز الزخرفة في أساسها على قواعد رئيسية منها التوازن، والتكرار، والتشعب، والتناظر أو التماثل، وما إلى ذلك.

الشكليةFormalism

هي أحد النظريات التي ظهرت في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والتي تمحورت حول الخبرة الجمالية، وفلسفة الجمال، وعلى فكرة الاتجاه الجمالي في موضوعات الأعمال الفنية، وتوجيهه في المناهج الدراسية للفن، والتربية الفنية بشكل أساسي، وسبب تسمية النظرية الشكلية بهذا الاسم لأنها تتمحور حول الشكل والمظاهر الخارجية له في وضعه الطبيعي بأعتباره الأساس الأول لفهم عناصر العمل الفني، وبذلك يسهل على التلاميذ عملية التذوق، والنقد الفني له .

الطبيعية Naturalism

الطبيعية هو أحد الاتجاهات الفنية التي اهتمت بتصوير بيئة الطبيعة، ومظاهرها الخارجية، وجاء هذا الاتجاه كرد فعل على الفنانين الذين تركز اهتمامهم على مواضيع التصوير التشخيصي، والمواضيع التاريخية والدينية، ومواضيع القضايا الإنسانية، وتهمل مواضيع الحياة الطبيعية، وقد هدف فن الطبيعة من ذلك لأستخراج أسرار الجمال الكامن في الحياة الطبيعة، ولفتح المجال للفنان للتنفيس عن نفسه، وعن الشعور العاطفي تجاه تلك الطبيعة.

الطراز الأكاديمي Academic Art

ترجع لفظة (أكاديمي) إلى العصر الإغريقي حيث تشير إلى (أكاديميوس) المكان الذي كان تعقد فيه المناظرات والحوارات، والمناقشات بين الفلاسفة الإغريقيين في المسائل الفلسفية حول الفن، والجمال، والأخلاق، والأدب، وغيرها من المسائل، ومصطلح الأكاديمي أخذ من المدرسة التي أسسها الفيلسوف الإغريقي (أفلاطون) في أثنيا عام 387 ق. م تحت اسم (أكاديمي)، حيث طبقت تلك المدرسة المبادئ الأكاديمية من خلال الالتزام، والتمسك بالقيم، والقواعد، والمثل العليا، والمثالية، ومراعاة التقاليد المنطقية في الفن، والأدب، والفلسفة وغيرها.

الطراز الكلاسيكي Classical Style

مصطلح يطلق على الطرز الإغريقي القديم (اليوناني) الذي ساد في الحضارة القديمة في أثنيا، والذي اعتمد على القواعد الرياضية والمنطقية، والذهنية في المقاييس والأطوال، والأبعاد الحسابية، والحسابات الدقيقة، والنسب المثالية في المنحوتات الرخامية أو الحجرية في فن عمارة المساكن والمعابد وزخرفتها أو في فن النحت والمجسمات والأعمدة، والتيجانات أو في الأشكال المرسومة على الجدران، والقطع الخزفية.

الطراز الهندسي Geometric Style

مصطلح يطلق على نمط معين من العمارة التي سادت في العصور ما قبل التاريخ في حضارات حوض البحر المتوسط، وهو طراز مرتبط بالطبيعة مستعيض في ذلك المقومات الرياضية، والمنطقية من الخطوط والأشكال والدوائر، والمساحات الهندسية والحسابات الدقيقة.

الظلال Shadows

الظلال هي المنطقة الناشئة عكس جهة سقوط الضوء من أي مصدر ضوئي ثابت كان (طبيعي أو صناعي) على الأجسام، وتؤثر الظلال في الأعمال الفنية في الإحساس بالعمق الفراغي (البروز) من خلال القيم اللونية القائمة، وكذلك الإحساس بالمسافة بين الجسم والظلال التي تشغلها على الجدار (المساحة)، وأيضاً تؤثر الظلال على الإحساس بالتجسيم في الأعمال الفنية ذات الأشكال الثنائية الأبعاد فمن خلال إضافة الظلال عليها (التظليل) تتحول تلك الأشكال إلى أحجام ثلاثية الأبعاد.

التيراكوتا Terra Cotta

وهى خامة تستخدم في أعمال النحت، استخدمها الإنسان في عصور ما قبل التاريخ، كما استخدمها قدماء المصريين والإغريق والصينيون وشعوب الهند على مستوى فنى عال، ومن مميزاتها التى جعلتها تستخدم على مر السنين هى:

1. سهولة الاستخدام، إذ تجهز الطينة الأساسية داخل إطار معدنى، ثم تحرف بطريقة لا تكلف كثيراً.
2. وبعد حرقها تصبح أكثر المواد التى لا تتعرض للتلف أو التآكل أو التشقق – إلا أنه يمكن بالطبع كسرها نتيجة لأى تصادم يقع عليها.
3. يمكن الحصول على التأثيرات اللونية المتعددة لها سواء بأستخدام الطينات ذات الألوان المختلفة أو بإضافة طبقات من الطلاء الزجاجى ذات الدرجات اللونية المتعددة حيث تثبت على سطح التمثال في أثناء عملية الحرق الثانية في الفرن المعد لذلك أو في الفرن العادى.

اما أسطورة جيش التيراكوتا الصيني فهي جيش مصنوع من الطين !! ليسوا أشخاص أو جنوداً حقيقيين، بل آلالاف المُقاتلين المصنوعين من الطين منذ أكثر من 2,100 عام، بخيولهم وأسلحتهم وعرباتهم!هؤلاء هم محاربو التيراكوتا الذين تم دفنهم مع الإمبراطور(كين شين هوانج) أول إمبراطور للصين وصاحب فكرة بناء سور الصين العظيم، حيث ان جيش التيراكوتا يعتبره البعض العجيبة الثامنة بعد عجائب الدنيا السبع، اما المكان فهو مدينة زيان Xian (أو شيان) شمال غرب الصين، والزمان هو عام 246 قبل الميلاد، حين أمر إمبراطور الصين الأول(كين شين هوانج) ببناء هذا الجيش ليتم دفن معه عندما يموت!!! وأمر حينها (كين) بأن لا يكون هناك جنديين مُتشابهين في هذا الجيش بأكمله !!وهذا ما تم بالفعل ببراعة مثيرة للدهشة حيث شارك ما يقارب 700,000 شخص لبناء آلالاف التماثيل الطينية غير متشابهة بملامح دقيقة لدرجة مدهشة، ووضعها في أفران تصل درجة حرارتها لألف درجة مئوية، ثم تركها لتبرد وتلوينها وتزيينها، وقد تم بناء هذا الضريح بشكل يجعل من الصعب على أي شخص اكتشافه، وبالفعل لم يتم اكتشافه إلا بالصدفة في العام 1974 حين كان مجموعة من المزارعين المحليين يقومون بحفر بئر، ليكتشفوا هذا الجيش الأسطوري، جيش الطين او جيش الفخار كما يدعى، امر بصنعه اول امبرطور صيني [الامبرطور كين[زاعماً انه الجيش الذي سوف يقوده في الحياة الاخرى (فالصين مليئة بالخرافات. .نحن نكتشف الفنية منها) نفس الامبرطور هو من أمر ببناء " سور الصين العضيم" هذا اقتباس لتعداد الجيش الذي لم يتم الكشف عنه بعد "مما يزيد على الـ 8000 جندي و 130 عربة حربية و520 حصاناً بخلاف 150 فارس على أحصنتهم إضافة إلى عدد من الموسيقيين والحواة ولاعبو الأكروبات وبعض الموظفين (جميعهم من الفخّار كما أسلفنا)" ويبقى مجرد خرافة لكنه عمل فني ضخم، وقال المؤرخ الصيني الكبير سيما كيان في كتابه الشهير شيجي أن الإمبراطور الأول للصين دُفن مع قصور وجنود وإداريين وموسيقيين وأواني فخارية قيمة، والعديد من الأشياء المدهشة وسط 100 نهر مُطعّم بالزئبق!وقد اكتشف العلماء بالفعل وجود نسب كبيرة من الزئبق في تربة المنطقة المحيطة بالضريح، ما أعطى مصداقية لكلام المؤرخ الصيني سيما كيان، هذا

ولم يكتشف العلماء أجزاء كبيرة من هذا المكان بعد مثل الهرم الترابي الذي يبلغ ارتفاعه 76 متر، بمساحة 350 متر مربع لأنه يخشون أن يقوموا بتدميره عند محاولة اكتشاف ما يحتويه! فجيش التيركوتا هو جيش اسطوري مصنوع من الطين وعمر الاسطورة اكثر من 2100 عام وهم يشبهون لحد كبير الانسان الحقيقي لكنهم مصنوعين من الطين تم دفنهم مع الإمبراطور (كين شين هوانج).

الفريسك Fresco:

هو التصوير بالأكاسيد الجيرية على الملاط الرطب، ويصمم تصوير الفريسك وينفذ بعناية ونظام جزءاً بعد جزء بدقة تترك مجالاً ضئيلاً للتعديل أو الإيحاء، إذا يعد الفنان رسومه على الورقة ويجهز مقدماً مساحة الحائط الذي يعرف من خلال تجربته أنه يستطيع تغطيتها بالألوان في يوم واحد، ثم يقوم عامل الملاط بوضع الطبقة الأخيرة الخشنة المبللة على هذا الجزء، ويرسم الفنان على الحائط... الخط الخارجى من الرسم الذي على الورقة بالحجم الكامل الملائم، وبعد أن يتم الفنان التصوير الفعلى لتلك المساحة... يترك الجزء الذي يشمله ليجف، وفى اليوم التالى يعد جزءاً آخراً، ثم تتبع نفس الطريقة ويوجد لهذه الطريقة مزايا وعيوب نسبية، فمميزاتها من الناحية العملية تكاد تكون وسيلة دائمة تناسب احتياجات العمارة، تبقى ببقاء البناء نفسه، كما أن ألوانه خفيفة لا تحث على إظهار التفاصيل بقدر التركيز على المساحات الواسعة البسيطة التى تزيد من خاصية الفريسك الأساسية وهى:الضخامة، اذ يرغم الفنان على إنهاء عمله في كل جزء يعمل فيه في يوم واحد لسرعة جفاف الملاط، ومن عيوبها إن الملاط لسرعة جفافه يلزم الفنان بألا يتردد في عمله وأن يكون في طريقة تصويره تلخيص مما يجعل من المستحيل إصلاح أياً من الأخطاء أو أن يغير من رأيه بدون أن يهدم الجزء المعيب، وهى طريقة تترك آثاراً في المكان الذي يضاف إليه مصيص جديد، مما تؤدى إلى ظهور الوصلات بين المصيص الذي وضع في يوم والمصيص الذي وضع في اليوم الآخر... ومن الممكن أن يتلافى الفنان هذه العيوب بمهارة تصميمه بحيث تندمج مع الخط الخارجى للشئ المرسوم أو مع أجزائه.

ابن رشد Averroes :

فيلسوف ولد في مدينة قرطبة حاضرة الأندلس، وهو أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد المالكي، نسبةً لاعتناقه مذهب الأمام مالك وكان قاض قضاة قرطبة، من أشهر كتبه الفلسفية كتاب ((تهافت التهافت)) وكتاب ((فصل المقال في ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال)) لقب ابن رشد بـ ((الشارح)) لأنه تناول جميع كتب الفيلسوف اليوناني (أرسطو) _ ما عدا كتاب السياسة،- جمعاً وتلخيصاً وشرحاً، ولابن رشد ألقاب أخرى لقب بها كفيلسوف العقل ومبتدع الفكر الحر، اذ حصر (ابن رشد) معظم اهتمامه في تفسير (ارسطو) وشرحه واجرائه بعض المقارنات بين آراء (ارسطو) والشعر العربي، وضرب الأدلة والبراهين لنظريته الجمالية في (كتاب الشعر) من خلال استعراضه لقوانين الشعر العربي ونظمه ويذكر ان معايير الفن تختلف بأختلاف الناس واذواقهم، أي نسبية الذوق والتلقي ويشير الى التطور الزمني في منهج الفن داخل محيطه الواحد في الامة الواحدة، ولقد هاجم (ابن رشد) (الغزالي) الذي دافع عن اسس (الاجتماعية المثالية) وظهر نقائض ابحاثه معتمداً على أمثله من الواقع الفني كما جاء في قول (ابن رشد) " ان فهم أي نتاج فني من قبل أي انسان مشروط بفهمه – اساساً- للحكمة التي توخى الفنان التعبير عنها من عمله الفني والهدف الذي من أجله وضع هذا الانتاج الفني.. واذا لم تفهم تلك الحكمة اطلاقاً فسيظهر لنا ان هذا الانتاج الفني يمكن ان يكون له أي شكل دون تحديد كما يمكن ان يكون أي حجم واي مقاييس واي طريقة لترتيب اجزائه"، كما ان (ابن رشد) يقرن العمل الفني بالفائدة التي يتوخى منها الغاية التي من اجلها صنع العمل الفني وبذلك يربط بين المنفعة والجمال، وان الاشياء تصاغ وتشكل وفق صورة مسبقة في ذهن الصانع، هذا يختلف معرفياً مع نمط الحداثة ومابعد الحداثة فهناك كيفيات حسية معرفية للذات للتعامل مع نشوء الوجود الجديد لحظة الخلق القبلية والاثنائية (اثناء التكوين).

ابن خلدون Ibn- Khaldoon:

ولد في تونس وهو ينحدر من أسرة عربية يمانية ومن أشهر كتبه كتابه((كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)) وقد وضع لهذا الكتاب مقدمة عرفت بأسم ((مقدمة ابن خلدون)) لقب ابن خلدون بـــ ((مؤسس علم الاجتماع)) وكان ابن خلدون يطلق عليه اسم ((طبائع العمران)) وابن خلدون في نظر الكثير من الباحثين والمفكرين هو أول من أسس فلسفة التاريخ وعلم السياسة وعلم الاقتصاد وعلم الاجتماع وهو من مؤسسي المنهج العلمي لعلم التاريخ، وابن خلدون هو المؤرخ الشهير ورائد علم الاجتماع الحديث الذي ترك تراثاً ما زال تأثيره ممتداً حتى اليوم وهو يعد من كبار العلماء الذين انجتبهم شمال أفريقيا، إذ قدم نظريات كثيرة جديدة في علمي الاجتماع والتاريخ، بشكل خاص في كتابيه: العبر والمقدمة، وقد عمل في التدريس في بلاد المغرب، بجامع القرويين في فاس، ثم في الجامع الازهر في القاهرة، والمدرسة الظاهرية، وغيرها من محافل المعرفة التي كثرت في ارجاء العالم الإسلامي المختلفة خلال القرن الثالث عشر نظراً لحث الدين الإسلامي الحنيف للناس على طلب العلم، وقد عمل ابن خلدون في مجال القضاء أكثر من مرة، وحاول تحقيق العدالة الاجتماعية في الاحكام التي اصدرها، ونحن نقتطف وصفه لمعاناته في هذا المجال في كتاب مذكراته التعريف بأبن خلدون.

الفلسفةPhylosophy:

كلمة يونانية الأصل معناها الحرفي "حب الحكمة"، وحتى السؤال عن ماهية الفلسفة " ما هي الفلسفة ؟ " يعد سؤالاً فلسفياً قابلاً لنقاش طويل، وهذا يشكل أحد مظاهر الفلسفة الجوهرية وميلها للتساؤل والتدقيق في كل شيء والبحث عن ماهيته ومظاهره وقوانينه، اذ إن المادة الأساسية للفلسفة مادة واسعة ومتشعبة ترتبط بكل أصناف العلوم و ربما بكل جوانب الحياة، و مع ذلك فالفلسفة مادة تحوي بقية العلوم و لتخصصات، وتوصف الفلسفة أحياناً بأنها "التفكير في التفكير" أي التفكير في طبيعة التفكير والتأمل والتدبر، كما

تعرف الفلسفة بأنها محاولة الإجابة عن الأسئلة الأساسية التي يطرحها الوجود والكون، (البحث عن الحقيقة ومن يمتلك الحقيقة) وشهدت الفلسفة تطورات عديدة مهمة، فمن الإغريق الذين أسسوا قواعد الفلسفة الأساسية كعلم يحاول بناء نظرة شمولية للكون ضمن إطار النظرة الواقعية، إلى الفلاسفة المسلمين الذين تفاعلوا مع الإرث اليوناني دامجين إياه مع التجربة ومحولين الفلسفة الواقعية إلى فلسفة إسمية، إلى فلسفة العلم والتجربة في عصر النهضة ثم الفلسفات الوجودية والإنسانية ومذاهب الحداثة وما بعد الحداثة والعدمية، والفلسفة الحديثة حسب التقليد التحليلي في أمريكا الشمالية والمملكة المتحدة، تنحو لأن تكون تقنية أكثر منها بحتة فهي تركز على المنطق والتحليل المفاهيمي conceptual analysis، و بالتالي مواضيع اهتماماتها تشمل نظرية المعرفة، والأخلاق، طبيعة اللغة، طبيعة العقل، وهناك ثقافات واتجاهات أخرى ترى الفلسفة بأنها دراسة الفن والعلوم، فتكون نظرية عامة ودليل حياة شامل، وبهذا الفهم، تصبح الفلسفة مهتمة بتحديد طريقة الحياة المثالية وليست محاولة لفهم الحياة، في حين يعتبر المنحى التحليلي الفلسفة شيئاً عملياً تجب ممارسته، تعتبرها اتجاهات أخرى أساس المعرفة الذي يجب اتقانه و فهمه جيداً، ومن فروع الفلسفة: المنطق، الابستمولوجيا، الميتافيزيقيا، الاخلاق، علم الجمال.

فلسفة العقل Mind phlosophy

هي الدراسة الفلسفية لطبيعة العقل، والأحداث العقلية، والوظائف العقلية، والخصائص العقلية إضافة للوعي، وهذه الحقول الدراسية مجتمعة تتناول بعض أكثر المشكلات تعقيداً التي يواجهها الإنسان، و الآراء والاقتراحات لحل هذه المعضلات والإجابة عنها كثيرة جداً ومختلفة، فالعقل أيضاً هو المحلل للاحداث والذي تجري فيه عملية التحليل المجرد والتحليل المتسلسل و يمكن اعتبار فلسفة العقل هي طريقة التفكير والحوار المبني على اسس منطقية وبيانية (فلسفية) فقد تتم في خطوة أو عدة خطوات وهناك عدة اسئلة عن طبيعة العقل كما ان هناك عدة أسئلة تعترض الإجابة على هذا السؤال ؟ أولها تحديد ماهية وطبيعة العقل والمهم تعريفه الدقيق.. فالعقل يمكن اعتباره مجموعة الأفكار والمشاعر،

والعواطف و ما إلى ذلك.. و يمكن أيضاً اعتباره ذاتاً علياً مستقلة تتضمن هذه الأفكار والمحاكمات العقلية والمشاعر، إذا قبلنا وجهة النظر التي تعتبر العقل ذاتاً مستقلة يأتينا السؤال عن ماهية وتكوين المادة التي يتألف منها العقل: هل هي نفس مادة الأجسام الطبيعية ام مادة أخرى ؟ احدى المشاكل الأخرى في تعريف العقل هي مسألة العقل-جسد فلو افترضنا أن العقل هو نوع من المادة العقلية، عندئذ سيطرح علينا السؤال التالي مباشرة: هل يمكن التحقق من واستكشاف هذه المادة بنفس شروط المادة الفيزيائية؟ اما الحوادث العقلية فلنفترض أننا ننكر ان العقل يشكل نوع من المادة أو الكيان الغامض، و لنتمسك بالنظرية التي تقول أنه لا وجود إلا لحوادث عقلية و ان "العقل" كل ما يفعله هو تصميم سلسلة الحوادث العقلية هذه ؟ فمع هذا سيبقى السؤال مطروحاً عن طبيعة العلاقة بين الحوادث العقلية والحوادث الفيزيائية المادية و هو نفس السؤال المطروح عن طبيعة علاقة العقل والجسم لكن بصياغة أخرى وفي هذه الحالة يحق لنا ان نتساءل: هل هناك خلاف جوهري بين الحوادث العقلية والحوادث الفيزيائية، أي هل إيجاد علاقة بين الحوادث العقلية و الفيزيائية أمر مستحيل أم أن الحوادث العقلية يمكن تفسيرها نوعاً ما بالاستعانة بالحوادث الفيزيائية ؟ وجهة النظر الأخيرة تعبر عن منحى فلسفي يدعى الفيزيائية على سبيل المثال، إذا شعر شخص ما بألم نرمز له (ل) في الزمن (ز) و ترافق هذا الألم بحدث عقلي (ع) في اللحظة (ز) أيضاً ؟ أليس من المحتمل أن الألم (ل) هو نفس الشيء الذي أحدث الحدث العقلي في دماغ هذا الشخص: كإضرام مجموعة من الأعصاب في الحدث، سؤال آخر مطروح هو: هل الخاصيات العقلية (أو الحالات أو الأنماط) هي مجرد تعبير عن خواص فيزيائية ؟ هل الحدث العقلي (ألم) مثلاً ليس سوى تنبيه و إضرام مجموعة من العصبونات في الدماغ في الموقع كذا عددها كذا ؟ وجهة النظر هذه تمثل فلسفة أو مدرسة تدعى الفيزيائية النموذجية type-physicalismأو نظرية الهوية النموذجيةtype-identity theory .

فلامنك Flaming

فنان تأثر بـ(فان كوخ) وكان يرسم منفعلاً (بحيث وصف بأنه يرسم "بأحشائه") فقد اهتم بالمشهد الطبيعي وكذلك (دوفي) و (دوران) و(ماركيه) مع الاستمرار بالتحرر باللون وبتشكيلاته من هياكل مستندة الى صورة واقعية لم يلتزم فيها الفنان الوحشي بالمنظور او اللون والمناخ بل اضاف الالوان الحارة المميزة والتي تفترق قيمها وتقنية استخدامها من فنان الى اخر وان اهم خلاف ميز بين هذه المجموعات الوحشية هو ذلك الذي بين (ماتيس وفلامنك) فـ (ماتيس) متبصراً و (فلامنك) تلقائياً لا يحب اللون الصافي الا لقوته الانفجارية الثورية على التقليد اللوني وبما يعبر عن الحرية، بينما يرى (ماتيس) في اللون مجموعة امكانات تصويرية مختبرة ومجربة، وقد تأثر (فلامنك) بـ (فان كوخ) حتى كتب يقول (ذلك اليوم احببت فان كوخ اكثر من ابي) بعد زيارة لمعرض له، وحاول ان يقلده ويتطرف اكثر في الوانه التعبيرية بتكديس الوان عنيفة اكثر تنافراً فيما بينها بحيث صارت لوحات (فلامنك) تتضمن تنافرات تجنبها (فان كوخ) تعبر عن نفسية (فلامنك) الحادة الشرسة والمشاغبة من خلال لمساته العريضة الحادة بحيث تظهر اشكال مترجرجة متداخلة ويتركها دون تهذيب بينما (ماتيس) على الرغم من الوانه الزاهية فأنه ظل ملتزماً بأسلوبه العقلي الذاتي المتأسس على (الشكل) الذي يكشف الاسس المثالية للصورة الوحشية عند (ماتيس) على وجه الخصوص، وقد جاءت أعمال الوحشيين ومنهم (ديران) و (فلامنك) وآخرون لتكشف عن الخط الإيقاعي من خلال تجردات الألوان وشدتها واستخدامهم الألوان البراقة والعنيفة إضافة إلى التناغم اللوني والتبسيط الشديد في الأشكال وتحوير الأشكال تبعاً للموضوع الذي يوضح تلقائية التعبير والذاتية وبساطة الأداء.

خوان ميرو Joan mir

فنان بحث عن نوع جديد من الواقعية المتأثرة بتصور (ميرو) الطفولي للعالم، فغدت لوحاته نصف حلم ونصف ذاكرة تنفذ بتلقائية وبهجة وبراءة تتحطم معها قوانين الصورة المألوفة لتدخل الكلمة مع الشكل ليجسد رؤيته بأرتباط الشعر

بالرسم مستخدماً اشكالاً انسانية وحيوانية غريبة مبالغ فيها والتي يتركها تسبح في خلفية معتمة سوداء او زرقاء (على الاغلب) للتذكير بخلفية الحلم المعتمة المرتبطة بالليل وبما يدعم الكفاءة الداخلية الباطنة في اعماله التي ظلت مخلصة للواقع، وتقوم الصورة الفنية عند (ميرو) على اقتناص اللحظة العفوية في محاولة للعودة الى الاصل والمصدر وبأقل ما يمكن من العناصر خط لون او تكوينات للعمل الفني، فهو يرسم (شخص يرمي حجراً على طائر 1926) وامامه الحجر في حركة مباشرة يسهل تلافيها من خلال شهاوي المقذوف وانتهاء زمن طيرانه، فالاشكال منبسطة ومختزلة يخضعها لنظام وترتيب بما يحقق توازن الكتل في محاولة لتغليب اللامعقول حتى عندما رسم الاشكال البشرية (ثقافة بدنية) 1932 فأنها اشكال تذكر بما قبل التاريخ فهي اكثر حيوانية وبدائية، اما تلقائية (خوان ميرو) فهي اكثر دفئاً وغنائية من (ماسون)، فقد كان (ميرو) من بين الرسامين الذين شاركوا في المعرض السريالي عام (1925)، وكان اكثر سريالية منهم جميعاً – كما قال عنه (بريتون) – حيث قدم من برشلونة للقاء (بيكاسو) حتى ولج الفن الحديث بسرعة، وكما حدث في اوائل العشرينات، حين قدم الى باريس في ذروة رد الفعل ضد التطرف، مالبث (ميرو) ان انساق في البحث عن نوع جديد من الواقعية، وكانت اولى صوره الناضجة أثارات من الحنين الى زمن طفولته في (كاتالونيا) بأسبانيا ؛ رسم الاشياء والناس في مزرعة اسرته بواقعية شديدة التحديد تقترب من الهلوسة وانزوى الى عالم الطفل، اذ تأثر بالافكار السريالية فراح يرسم بطريقة طفولية، أراد (ميرو) بواقع أسلوبه البسيط أن يصور لنا خلجات مكنونه الداخلي اللاواعي، وهو يقدم وعيه ولحظة أداء لا ارادية ليطلق لنا أستثماراً جديداً انتشله من مكنونات اللاشعور بعيداً عن العقل، وافصاحاً لتجريدية (ميرو)، نجد أن خطوط الفنان العفوية واستمراريتها بإظهار الاشكال بوضوح عفوي هو جرأة كانت خاضعة لمخيلة مكنت (ميرو) من التلاعب الحر بالخطوط والالوان والبقع والنقاط وافصحت عن تكوين هيئة لأشكال بشرية وحيوانية بصفتهم الرمزية، بعد أن كان لطاقة اللاشعور أثر في تحقيق رديف لأشكال موجودة في نتاجاته، وهذا ما دعا (بريتون) للقول: ان (ميرو هو الاكبر سيريالية في استسلامه الكلي إلى الالية، وهو مدهش في جمع مالا يجمع والفصل

ما لا يجسر احد سواه على الفصل فيه) أن (ميرو) قد تخلى عن الأداء المفتعل بدواعي العقل المحتكم في بنائية الأشكال وهندسيتها ملتزماً بخطوط انسيابية ومرنه تحتشد فوق سطح لوحته في تناغمات مستمرة ليحقق بتصويره تجريداً عفوياً بأعتماده على آلية التعبير التلقائي التي تظهر بشكل واحد في كل خط في اعماله التي شهدت اختزالية واضحة وجدت لها تناصاً مع رسوم الاطفال، والحس الفطري الذي شهدته الفنون البدائية، وكأن نتاجات (ميرو) تمثل لحظة حدسية اشرقت من دواخله بمخيلة أسعفته بمكنون صوري هائل، ولا يجد في الأداء أي تصور مسبق فمن خلال غياب المدرك الحسي لدى الفنان، أبتعدت خطوط (ميرو) والوانه عن الواقعية التي تكسو ظواهر الأشياء واقعيتها، وقد عبر (ميرو) عن هيمنة حدسية فاعلة اسهمت بتحرير ذات (ميرو) وهي تمنح الفرصة له بالنفوذ إلى دواخل الأشياء لتمكنه من خلق صورة غاب عنها العقل، لذا كانت الاحلام والخيال واللعب الحر موضوعاً متقدماً في التعبير الذي أسفر عن تحقيق صورة العمل الفني وفق إداء لا إرادي، حيث ان (ميرو) قد تخطت سرياليته حدود الحلم والمعطيات النفسية للاشعور، أذ تعامل (ميرو) مع خيال وحلمية الفنان الذي يتعامل مع أدواته التشكيلية من عناصر وتقنية وأسلوب على النحو الذي جعله يبتعد عن تصور واقعية الحلم أو سردياته التي تتماثل وتتطابق اشكاله مع مرئيات الحلم، بل واستطاع تفجير طاقة الخط واللون والتقنيات لتمثيل ما وراء اللاشعور بما يفتح مجالاً لقراءات متعددة فضلاً عن اعتماد الناتج بالصدفة كأداء في غاية التلقائية لا يخلو من فعل نكوصي وعدمي.

جان لامارك (1744- 1829)Gack Lamark

يعد الاب الحقيقي لنظرية التطور التي ابدع فيها داروين في وشاحها المذهب والمفصل، حيث امن بوجود غريزة لدى الاحياء العضوية تدفع الى اتجاة الكمال، كلما زاد هذا الاكتمال كلما زادت درجة تعقيد اعضاء هذا الكائن، وفسر الدافع لهذا التطور في التأقلم ضد معطيات البيئة وان هذا التأقلم ينتقل بالوراثة وضرب مثالاً زيادة طول عنق الزرافة بسبب شحة الغذاء.

تشارلز داروين (Charles Darween(1882-1809

صاحب نظرية التطور التي وضعها في سنة 1859 وكانت بمثابة صاعقة على النظريات التي سبقتها، فقد تخلى كلياً عن مفهوم ثبات الانواع، وحسب نظريته كل الانواع الحية تتكاثر لغرض الحفاظ على جنسها ونوعها، فوضع نظريته على اساس الانتخاب الطبيعي لأربعة عوامل مهمة هي "الوراثة، تغير مناخ الطبيعة وقابلية التأقلم، الانجاب، الصراع من اجل البقاء".

موندريانMondrian

فنان اقام فنه كرد على التكعيبية وللمضي اكثر في تجريد اللوحة من العناصر الطارئة على الطبيعة العقلية المثالية وبما يقرب الصورة من الشكل المطلق، فـ(موندريان) ينقد التكعيبية لفشلها في بلوغ التجريد لهدفه النهائي بالتعبير عن الواقع النقي حيث يقول (لكي نخلق الواقع النقي من الضروري اختصار الاشكال الطبيعية الى عناصر ثابتة للشكل، واللون الطبيعي الى اللون الاول) وفي عام 1915 بدأ (موندريان) يعرض لوحات ليس فيها شكل او موضوع . وهي عبارة عن اشارات (+) و(-) تجريدية لانعكاسات العلامات على الموجات المائية وبريق الضوء عليها حيث يقول (موندريان) لشرح مذهبه الذي سماه "البلاستيكية الجديدة Neo plasticisim "(ان فن الشكل الجديد لن يكون تمثيلاً للطبيعة او تمثيلاً حسياً لشيء ما بل ينبغي لهذا الفن ان يؤدي التعبير الذي يريد في استبعاد واللون والشكل أي عن طريق الخط المستقيم وعن طريق لون ابتدائي يعين بدقة) حيث صار فنه في الزاوية القائمة والخط المستقيم واللون الاحمر والاصفر والازرق الاساسية مع الاسود والرمادي والابيض بلا مزج او تنغيم.

نظرية التبلور Crystallization

هي النظرية العلمية القائمة على تجمع الذرات في جزئيات والجزئيات في بنى بلورية مكونة للمواد وهذه البنى تقوم على علاقات هندسية تتأسس بها الاشكال الطبيعية لاحقاً وقد تنمو البلورات لتتحول الى حجم يمكن لمسه وادراكه كما في بلورات الثلج والملح والماس.

الورنيش Warneesh :

هي مادة سائلة توجد لدى محلات مواد البناء وتسخدم لأظهار لمعان وبريق للاسطح بعد دهنها مثل الأبواب وغيرها وتستخدم هذه المادة في العديد من الأعمال الفنية.

سكرافيتو Secrafeto :

تقنية يستعمل فيها المشرط أو الشفرة لتجريف أو ازالة بعض الألوان الجافة من على سطح الورقة بحيث تعطي تأثيرات لونية معينة.

افلاطونية الجديدة Neoplatonism :

جُددت افكار (افلاطون 427-347 ق م) على يد الفيلسوف (افلوطين 205-279 م) الذي درس على يد (امونيوس ساكاس) في مدرسة الاسكندرية، اذ حاول هذا الفيلسوف دمج افكار الديانة المسيحية مع الفلسفة الافلاطونية والارسطوطية والرواقية معاً لأخراج فكر فلسفي جديد بأسمه (الافلاطونية الحديثة) واركان هذه الفلسفة هي ثلاثة اقانيم، لكن لكل من هذه الاقانيم خصوصيته، الآله الواحد او آله الاول الذي هو ساكن، ومنه يصدر العقل الكلي او اللوغوس الذي يحتوي على مُثل الاشياء لفلسفة (افلاطون) ومن العقل الكلي تصدر النفس الكلي ومنها تخرج النفوس الجزئية بشكل هيولي:

اولاً: الله الواحد

كان(افلاطون) هو اول من اشار الى الآله الواحد (الباب السادس من جمهوريته)، ثم جاء بعده (ارسطو) ليقول انه المحرك الاول الذي لا يتحرك، و(افلوطين) حاول رفع مكانة الله الى مرتبة اعلى في سموه من آله في مثل (افلاطون) والعقل ارسطوي، ووصف (بارمنداس) الشعري انه غير قابل للوصف والتعريف، واهم صفات الله عن (افوطين) هي الطبيعة الواحدة، يضعه في قمة الموجودات فتارة يصفه بالله الخير (افلاطون) تارة اخرى بالاب (مفهوم مسيحي)، وسلط (افلوطين) نظره على المميزات الرئيسية لهذا الآله وهي انه غير متناهي مقابل المتناهي الموجود في العالم او المحدود، الاصل الواحد مقابل الكثرة المتميزة

في هذا العالم، العقل المدبر والمعقولات، و(افلوطين) حاول ابعاد تدخل الله في هذا العالم كي لا تخل عن وحدانيته وسموه وكماله، لذلك لا يصفه بالعقل الاول بل ان العقل الاول صادر منه مثلما يصدر من الشمع النور، ولا يمكن اعطائه وصف لان الوصف درجات، انه الحاضر والماضي والمستقبل

ثانياً: العقل او اللوغوس

هوالاقنوم الثاني في الثالوث الذي وضعه (افوطين) الاله الواحد الغارق في وحدته لايمكن ان يستمر في هذه الحالة دون انبعاث الخير منه، يتم ابعاث او صدور العقل او اللوغوس الذي هو مبدئه الثاني دون حدوث اي نقص او تغير فيه، لكن العقل هو اقل كمالاً من الله، فالعقل هو صورة الواحد (كما وصف ارسطو العلاقة بين الصور والمادة ليعطي الشيء هويته في الوجود) وهكذا ستكون النفس الكلية صورة للعقل الكلي، فكل شيء ادنى هو صوره للذي اعلى من مستواه والذي هو علة وجوده، والعقل لدى (افلوطين) مرتبة من مراتب الروحية في ارتقاء الروح الى القمة الاخيرة اي الاتحاد مع الله، لذلك يحتوي على مثل (افلاطون)، وصور(ارسطو)، وآله الرواقيين (العقل المسير العالم بالقدرية) هذا النور او العقل هو الدليل الوحيد لوجوده، لخيره وكرمه.

ثالثاً: النفس الكلية

النفس هي جوهر آلهي عن طريق حمله لصور المعقولات التي بدورها صورة لآله الواحد، والنفس هي نقطة الاتصال بين عالم المثل والمعقولات وعالم الحقيقي الواقعي الذي نعيشه في هذا العالم، و(افلوطين) يؤمن بأن النفس هبطت من عالم المعقولات الى عالم الابدان (عالمنا الواقعي) (على غرار فكرة افلاطون) واصبحت قابلة للانقسام وغير الانقسام، ولهذا احتفظت بصلتها مع عالم المعقولات، اما لماذا ترغب النفس بالعودة الى اصلها؟ فجواب ذلك السؤال مبني على ميكانيكة العمل بين الاقانيم الثلاثة والعالم المحسوس، لان العقل الكلي هو صورة الواحد، وهو كلمته، أن العقل الكلي يتجه الى الواحد ويتأمله ويعشق الاتحاد به ومن هذه العلاقة يصدر مولود جديد هو النفس الكلية، وهذه الاخيرة هي كلمة العقل وفعلها، اذا حسب هذه الترتيب يصبح كل مولود يشتاق الى الكيان الذي خلق

منه، لانه يحبه او يعشق اليه من اجل اكمال ذاته او يعود للاتحاد به، لكن نتيجة هذا العشق يولد الوالد مولادات جديدة اقل منه سمواً وهي الانفس الجزئية، والنفس تكون العالم وتعطيه الوجود، تستمد النفس صفتها غير القابلة للانقسام من العقل التي تصدرها، لكن لابد للنفس ان تتحد بالبدن فمن هنا تستمد حالة اقسامها وحلولها في عددة ابدان (اجسام)، بهذا تكون لها الصفتين المتعارضتين الانقسام وغير الانقسام، فيقول(افلوطين): " ان النفس منقسمة لانها تحل في كل جزء من اجزاء البدن الذي توجد فيه، وغير منقسمة لانها توجد بأكملها في جميع الاجزاء، وفي نفس الوقت كل جزء معين من ذلك البدن".

السوبر مستقبلية والسوبر ماضوية

ترصد المفكرة (ريبكا كوستا) الأسباب وراء ازدهار الحضارات وانهيارها وتحدّد العوامل الأساسية التي تهدد حضارتنا اليوم في كتابها " صفارة الحارس "، نرتحل في هذه المقالة إلى عالم فلسفتها لنشهد المواجهة الدامية بين السوبر مستقبلية والسوبر ماضوية، اذ تؤكد (كوستا) على أن قدرة الإنسان البيولوجية على التكيف هي العامل الأساس الذي يحدّد نشوء وانهيار الحضارة ونجاحها أو فشلها، هكذا الارتقاء الطبيعي وما يتضمن من انتقاء للصفات البيولوجية الأفضل والأنجح في البقاء هو المفتاح لفهم الحضارات وأسباب ازدهارها وانهيارها، وهذا ما لم ينتبه إليه معظم علماء المجتمع والتاريخ لظنهم الخاطىء بأن العوامل البيولوجية الداروينية سببت ارتقاء الإنسان البدائي ولم تعد فاعلة اليوم في صناعة الحضارة والإنسان، على هذا الأساس، تعتبر (كوستا) أن الخطوة الأولى والأساسية من أجل دراسة وفهم واقعنا الحضاري وتجنب الكوارث التي تهدد حضارتنا كالارهاب والانهيار الاقتصادي والأمراض المعدية كامنة في إدراك العلاقة بين التغير البيولوجي في الإنسان والظروف الإنسانية الحالية، وفحوى المعادلة التي تدافع عنها (كوستا) هي التالية: الارتقاء البيولوجي الطبيعي للإنسان بطيء بينما يتسارع تطور المجتمع وتعقده ما يؤدي إلى توقف التقدم البشري، بكلام آخر، يحتاج الدماغ الإنساني إلى ملايين من السنين ليطور قدرات عقلية جديدة قادرة على التأقلم مع الظروف المستجدة وناجحة في حلّ

مشاكلها وتخطي صعابها، لكن الظروف المحيطة بالإنسان تتغير بسرعة هائلة ما يؤدي إلى تأخر العقل وعدم مقدرته على استيعاب ما يحدث من تغيرات من حوله، من هنا، يفشل العقل البشري في حلّ المشاكل المعقدة التي يواجهها ما يدفعه إلى الاعتماد على معتقدات غير مُبرهَن عليها بدلاً من الاعتماد على المعرفة في تعامله مع الظروف المهددة لبقاء حضارته ووجوده، هكذا للإنسان قدرات عقلية محدودة تمنعه من تجاوز المشاكل الاجتماعية والطبيعية المعقدة، ولذا تنهار الحضارة متى كان مواطنيها غير قادرين على تخطي الحاجز الفكري الذي لا يسمح لهم أن يطوروا قدرات عقلية ناجحة في مواجهة الكوارث الطبيعية والاجتماعية التي تهدد استمراريتهم، وتقول(كوستا) إنه عندما يواجه الإنسان هذا الحاجز الفكري يبدأ بأستبدال المعارف المُبرهَن على صدقها وفائدتها بمعتقدات غير مُبرهَن عليها، وبذلك يبدأ الانهيار الحضاري بحيث إذا تعرضت الحضارة إلى حروب أو أمراض متكررة أو نقص في الماء والطعام تنهار الحضارة كلياً وتختفي كما حدث مع حضارة المايا في أمريكا الجنوبية، الحروب والأمراض ونقص الطعام والماء إلخ أسباب عرضية ثانوية تدفع الحضارة إلى موتها النهائي، لكن السبب الجوهري في قتل الحضارات هو الاعتماد على معتقدات كاذبة في محاولة حلّ مشاكلها والتخلي عن المعرفة المنطقية والموضوعية المرتكزة على أدلة علمية وواقعية فمثلاً، على الأرجع بعد أن واجهت حضارة المايا كوارث طبيعية متمثلة في انتشار الأمراض ونقص الماء والطعام وكوارث اجتماعية متمثلة في زيادة عدد السكان وزيادة تعقيدات العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، لجأت هذه الحضارة إلى تقديم الأضاحي البشرية لإرضاء الآلهة من أجل أن تحلّ مشاكل حضارتها بدلاً من أن تلتزم بمعارفها وتطور معارف علمية جديدة لحلّ تلك المشاكل كزيادة بناء القنوات المائية مثلاً، وبالنسبة إلى (كوستا)، الحضارة تتنفس من خلال المعتقدات غير المُبرهَن عليها كالمعتقدات الدينية كما تنبض بفضل المعرفة الموضوعية والعلمية المُبرهَن على صدقها وبها تنشأ وتزدهر، ولذا عندما تزول المعرفة وتُستبدَل بهذه الخرافات أو تلك تنهار الحضارة وتزول، من هنا، تستنتج(كوستا) أن الطريق الوحيد لإعادة إحياء حضارتنا الحالية وتخطي مشاكلها قائم في صياغة معارف جديدة ناجحة في حلّ

تلك المشاكل، وهذا ما تحاول (كوستا) القيام به، وتوضح (كوستا) نظرية المفكر (ريتشارد دوكنز) وتبني على ضوئها نموذجها الفكري الخاص، اذ اخترع (دوكنز) مصطلح الميم meme ألا وهو أي معتقد أو شعور أو فعل مقبول من قبل الجميع في المجتمع، ويتصرف الميم تماماً كما يتصرف الجين gene الذي نرثه بيولوجياً من أجدادنا، وبذلك بالنسبة إلى (دوكنز) ينتقل الميم من فرد إلى آخر ومن جيل إلى آخر، والميم الأقوى ينتصر ويبقى بينما الأضعف يزول، من هذا المنطلق، تركّب (كوستا) مفهوماً جديداً ألا وهو السوبر ميم، تقول (كوستا) إن السوبر ميم هو أي اعتقاد أو فعل مقبول من قبل الجميع إلى درجة أنه غير قابل للشك والمراجعة والاستبدال بمعتقد أو فعل آخر وبذلك يقمع كل المعتقدات والأفعال الأخرى في المجتمع ويقتلها، من هنا، تستنتج (كوستا) أن السوبر ميم لا يشكّل معرفة ولا يمثّل العلوم لأنه لا يقبل المراجعة والشك والاختبار، وبذلك هو المسؤول الأساس عن انهيار الحضارات وهو الذي يهدد حضارتنا اليوم لكونه يلغي المعرفة العلمية ويستبدلها بمعتقدات لا أدلة على صدقها أو منفعتها، مثل على السوبر ميم هو الاعتقاد بأن العالم محكوم بعلاقات المعية (ألا وهي حدوث حدث مع حدوث حدث آخر) بدلاً من أن يكون محكوماً بالعلاقات السببية الحقيقية، فأتخذنا علاقة المعية على أنها علاقة سببية ما جعلنا لا عقلانيين سوبر ميم آخر يهددنا ألا وهو اعتبار الاقتصاد هو معيار الحكم على المعرفة والعلوم، فمثلاً ، الأبحاث العلمية التي لا تؤدي إلى منفعة مادية مباشرة وسريعة لا تتمكن من الحصول على الدعم المادي للاستمرار، وبذلك لم يعد العلم في معظم الجامعات اليوم يُدرَس من أجل العلم بل من أجل المنفعة المادية وعلى أساس طلب السوق التجاري، ولابد من الاشارة الى جدل المستقبلية والماضوية، وشرحت (كوستا) الاتجاه الماضوي الذي يعتبر أن الآليات التي كانت تتحكم في الإنسان وحضارته في الماضي لم تعد هي المسؤولة عن تفكير البشر وتصرفاتهم في الحاضر والمستقبل، وذلك حين أشارت إلى اتفاق معظمنا على أن الانتقاء الطبيعي الداروني هو مجرد حدث تاريخي من الماضي كان مسؤولاً عن تحديد ميزات الفرد والمجتمع البدائي ولم تعد له اليوم أية فاعلية في صياغة الإنسان وحضارته، بالنسبة إلى (كوستا)، هذا تفكير خاطئ لأن مبادئ وقوانين الطبيعة والتي من

ضمنها الانتقاء الطبيعي لا تتغير أو تزول مع مرور الزمن فكما أن الانتقاء الطبيعي الداروني انتقى الصفات البيولوجية الأفضل لبقاء الجنس البشري والأجناس الحية الأخرى ما زال يقوم بالعمل ذاته و إلا لم يحافظ الإنسان والكائنات الحية الأخرى على الصفات المفيدة في البقاء ولم يتطور الإنسان مثلاً ليكتسب قدرات عقلية جديدة تساهم بقوة في استمرار وجوده كالقدرة على إنتاج نظريات علمية ناجحة في وصف وتفسير العالم على هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أن الماضوية مذهب فكري يؤكد على أن الحقائق والظواهر والآليات الموجودة في الماضي لا يتكرر وجودها في الحاضر والمستقبل، من هنا، تقول الماضوية إن الحضارة قد نشأت في الماضي مع هذا الدين أو ذاك الفكر ولن تولد من جديد بنقائها الأصلي، هكذا أيضاً الأسباب التي أدت إلى انهيار هذه الحضارات أو تلك في الماضي لم تعد تهدد حضارة اليوم، وجهة النظر هذه غير علمية لأنها تعتبر آن الحقائق والظواهر والآليات الطبيعية تختلف وتتغير بفضل اختلاف وتغير الزمن وبذلك تجعل الزمن مسبباً للأحداث بدلاً من آن يكون قالباً تحدث فيه الأحداث لكن السوبر ماضوية لا تقل في لا علميتها عن الماضوية، لا بد من التمييز بين الماضوية والسوبر ماضوية، فبينما الماضوية تصر على أن الماضي قد إكتمل ولن يتجدد مرة أخرى في الحاضر والمستقبل وأن الآليات التي تفسّر أحداث الماضي غير ملائمة لتفسير ما يحدث اليوم أو قد يحدث في المستقبل، تقول السوبر ماضوية إن المستقبل هو مجرد الماضي، وإن التاريخ الماضي نفسه سوف يتكرر في المستقبل، هكذا بالنسبة إلى السوبر ماضوية الماضي لم يكتمل بعد بل الماضي يمتد ليبتلع الحاضر والمستقبل ويحوّلهما إلى نسخ مطابقة عنه، بكلام آخر، تعتبر السوبر ماضوية أن الحقائق والظواهر محدّدة في الماضي وبذلك يستحيل آن تتغير في المستقبل ما يحتم انتقال التاريخ من ماضٍ إلى ماضٍ، وجهة نظر السوبر ماضوية غير علمية لأسباب عدة منها أنها تقول إن التاريخ محدّد سلفاً ولذا التاريخ غير معرض وغير قابل للتغيير والتطور ما يتضمن أيضاً القضاء على حرية التصرف الإنساني، وبما أن السوبر ماضوية تقول إن التاريخ محدّد، إذن هي دعوة صريحة إلى الخنوع الفكري وعدم السعي إلى إنتاج الجديد في الفكر والتصرف الإنساني، وبما أنها تعتبر أن الماضي هو العصر

الذهبي الذي يهدف التاريخ إلى تحقيقه بأستمرار، إذن تدفعنا السوبر ماضوية إلى التعصب لمعتقدات الماضي ورفض كل ما يخالف تلك المعتقدات، هكذا السوبر ماضوية غير علمية لأنها تسجننا في قوالب الماضي المحدّدة سلفاً بينما العلم عملية تصحيح مستمرة لما نعتقد وميزته الأساسية كامنة في أنه عرضة للتغير والتطور بشكل دائم، على ضوء هذه الاعتبارات، لا مفر من المواجهة بين السوبر ماضوية والسوبر مستقبلية، فبينما السوبر ماضوية ترى أن التاريخ يبدأ من الماضي وينتهي في الماضي لأنه سعي مستمر نحو تحقيق ماضيه، تؤكد السوبر مستقبلية على أن التاريخ يبدأ من المستقبل بدلاً من الماضي وأن المستقبل منفتح على تواريخ مستقبلية عديدة ومختلفة تعتمد في تحققها على إرادة واختيار الإنسان، من هنا، تضمن السوبر مستقبلية حرية الإنسان بوصفه خالقاً للمستقبل الذي يريده بينما تقضي السوبر ماضوية على أية حرية أو إرادة إنسانية، من الضروري التمييز بين المستقبلية والسوبر مستقبلية، بينما المستقبلية تدرس المستقبل على ضوء الحاضر والماضي، تقلب السوبر مستقبلية هذه المعادلة فتدرس الحاضر والماضي على ضوء المستقبل، تحاول المستقبلية أن تتنبأ بما سيحدث من تطور أو تخلف في المستقبل على أساس ما يحدث اليوم وما حدث في الماضي، لكن السوبر مستقبلية تعتمد على المستقبل من أجل دراسة وفهم ما يوجد في الحاضر والماضي، وذلك من خلال تحليل المفاهيم والظواهر المختلفة في حاضرنا وماضينا من خلال مفهوم المستقبل، وبذلك، بالنسبة إلى السوبر مستقبلية، تغدو الظواهر والحقائق كافة محدّدة في المستقبل فقط لكونها معرّفة من خلال المستقبل ما يتضمن لا محدديتها في الحاضر والماضي، فمثلاً، تعتبر السوبر مستقبلية أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل، هنا حللت السوبر مستقبلية الحقيقة من خلال المستقبل وبذلك قدّمت تحليلاً سوبر مستقبلياً لمفهوم الحقيقة، هكذا تصبح الحقيقة محدّدة فقط في المستقبل لأنها محللة على أنها قرار علمي في المستقبل، لهذا التحليل السوبر مستقبلي فوائد معرفية واجتماعية عدة تدعم مقبوليته منها: أولاً، بما أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل، والقرار العلمي يتخذه العلماء، إذن من الممكن الوصول إلى معرفة الحقيقة، هكذا يضمن هذا التحليل إمكانية المعرفة ما يجعله يكتسب هذه الفضيلة، ثانياً، بما أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل،

والمستقبل لم يتحقق كلياً في الحاضر والماضي، إذن لا بد من البحث المستمر عن الحقيقة، من هنا تضمن السوبر مستقبلية استمرارية البحث المعرفي والعلمي بدلاً من أن توقفه، وبذلك تكتسب فضيلة أخرى، ثالثاً: بما أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل، والمستقبل لم يتحقق بعد، إذن الحقيقة غير محدّدة في الحاضر والماضي وبذلك من غير الممكن أن يدعي أحد أنه يملك الحقيقة دون سواه ما يضمن استحالة التعصب لمعتقدات معينة ورفض الآخر على أساس اختلاف معتقداته عنا، هكذا تجنبنا السوبر مستقبلية الوقوع في التعصب الفكري والعداوة العقائدية، وهذه فضيلتها الاجتماعية اما جدل الحضارة والإنسان فتقول السوبر مستقبلية إن الحضارة بحث دائم عن الحقائق لأنها بحث عن المعرفة، والحضارة بحث مستمر عن المعرفة لأن فقط من خلال البحث الدائم عن المعرفة والحقيقة نتمكن من اكتشاف مثلاً أن الإنسان يملك هذه الحقوق الاضافية التي لم نكن نعلم عنها شيئاً في الماضي، وبفضل احترام مزيد من الحقوق الإنسانية تتحقق الحضارة من هنا، الحضارة بحث مستمر عن الحقائق والمعارف وإلا لكانت الحضارة مجرد مثلاً ما تمكن الإغريق زمن (سقراط) من تحقيقه اجتماعياً حيث الحرية لبعض الناس والعبودية للآخرين، الآن بما أن الحضارة بحث دائم عن الحقائق، والحقيقة قرار علمي في المستقبل، إذن بالنسبة إلى السوبر مستقبلية الحضارة بحث دائم عن القرارات العلمية في المستقبل، هكذا تتكوّن الحضارة وتتحدّد صفاتها في المستقبل فقط، من هنا، الحضارة غير محدّدة في الحاضر والماضي، بل ما يدعى بحضارة الحاضر والماضي مجرد تمهيد للوصول إلى الحضارة، على هذا الأساس، يستحيل أن يدعي شخص أنه متحضر دون سواه لأن الحضارة غير محدّدة أصلاً في حاضرنا وماضينا، وبذلك تضمن السوبر مستقبلية عدم التمييز بين البشر على ضوء ادعاء أن هؤلاء متحضرون بينما أولئك غير متحضرين، وفي هذا فضيلة معرفية واجتماعية كبرى لاتجاه السوبر مستقبلية، وبما أن الحضارة محدّدة في المستقبل فقط , إذن الحضارة تعتمد في وجودها وتشكلها علينا نحن بالذات وبذلك تحررنا من حضارات الماضي لأنها تجعل الحضارة من صنع قراراتنا وأفعالنا بدلاً من أن نكون من صنعها : فمثلاً بناء الحضارة يعتمد على ما نكتشف من حقوق إنسانية جديدة لم

نكن نعلم بها من قبل، من وجهة النظر هذه، الإنسان مشروع لم يتحقق ولم يكتمل بعد، فبما أن الحضارة تتكوّن في المستقبل فقط على ضوء ما نكتشف ونحقق من صفات لها، وبما أنه من المفترض أن الإنسان هو الذي يتصف بصفة الحضاري، إذن بالنسبة إلى السوبر مستقبلية الإنسان يتشكّل في المستقبل فقط معتمداً في وجوده على كيفية بنائنا له، هكذا يتحرر الإنسان من إنسانيته ليحقق إنسانية أكبر، على أساس هذه الاعتبارات، الصراع بين السوبر مستقبلية والسوبر ماضوية حتمي لا محالة، فبينما السوبر ماضوية تعتبر أن الحضارة والإنسان مكتملان ومحدّدان في الماضي وأن التاريخ يهدف إلى إعادة خلق الماضي في المستقبل، تؤكد السوبر مستقبلية على أن الحضارة والإنسان غير مكتملين وغير محدّدين في الحاضر والماضي بل يصبحان محدّدين ومكتملين في المستقبل فقط على ضوء قراراتنا وأفعالنا من هنا، لا مجال سوى أن نشهد المواجهة الحاسمة بين السوبر مستقبلية والسوبر ماضوية بينما تسجننا السوبر ماضوية في حضارة أو حضارات محدّدة وفي إنسان محدّد، تحررنا السوبر مستقبلية من أية حضارة محدّدة أو إنسان محدّد لأنها تصر على أن الحضارة والإنسان محدّدان فقط في المستقبل على ضوء ما نقوم به اليوم، من سينتصر في النهاية ؟ هذا يعتمد على قرارك أنت بالذات.

الاله (اهورا Ahura Mazda(

يمكن ان يترجم بمعنى الاله الخالق، واله (مازدا) يعني الاله الحكمة، هذا هو الاله الواحد الذي ادعة رزداشت انه موجود، اله واحد، قوة واحدة في كل الكون، اي ان زرداشت كان النبي الاول الذي وضع دين يؤمن وحدانية الله، ومن مواصفاته:

اولاً: حرية الاختيار Choice

ان الانسان اعطي حرية الاختيار، لكن بسبب قانون الفعل ورد الفعل، نحن مسؤولون عن اخطائنا وعواقبها.

ثانيا: الثنائية Dualism

بالرغم من وجود اله واحد في الكون، لكن الكون يعمل على اساس نظام الثنائية، هناك Mainyu Spenta العقلية المتطورة، و Angra Mainyuالعقلية الرجعية، هنا النبي زرداشت يدعونا الانسان الى التفكير ملئياً قبل اتخاذنا القرار، ولكن في نفس الوقت يفضل اختيار العقلية التقدمية، لكن يقول ان الاله اهورا- مازدا لا يتدخل في قرارنا، بمعنى انه اعطى حرية الاختيار للانسان، لذلك لا يتدخل في قرارنا الشخصي، فأذا اخترنا الخير سوف نعمل الخير، واذا اخترنا الشر سوف نجلب الشر الى العالم، هكذا تعمل الاخلاق في الكون.

ثالثاً: الشر او الشيطان Devil/ Ahriman

اعتماداً على المبدأ اعلاه، نحن السبب لكل الخير والسعادة في كوننا الاخلاقي، بمعنى لا يوجد قوة الشر Devil او Ahriman في الكون بصورة مستقلة، بل هي ناتجة من سبب خطانا، في الكتابات المتأخرة لديانة الزرداشتية لتشخيص الغضب او النقص.

رابعاً: الهدف من الحياة Purpose in Life

هدف ديانة الزرداشتية هو التجديد دائماً، لتجعل العالم في حالة التطور بأتجاه الكمال.

خامساً: السعادة Happiness

هي حاصل تحصيل الطريق الذي نختاره ونعيشه، السعادة هي لمن يعمل لأسعاد الاخرين.

سادساً: المبادئ الالهية الخالدة Amesha Spentas (Holy Immortal)

يقول زرداشت ان الاله اهورا- مازدا خلق كل شيء اعتماداً على ستة مبادئ خالدة، التي هي في الحقيقة، خصائص ذاتية للاله اهورا- مازدا وهي كالتالي:-

Vohu Mano الروح ذات الارادة الخيرة

Ash الروح الحقيقية والصحيحة

Khshatra	الروح ذات الاستقلال الذاتي
Spenta Armaiti	الروح المجددة بالتضحية والمحبة
Haurvatat	الروح النقية والصلاح
Ameretant	الروح الخالدة

ويقول زرداشت ليس الكون فقط قد يكون على اساس السداسي، بل يشمل كل شيء حتى الانسان، اما الملائكة Angels الذين خلفوا الزرداشت واتخذوا من الزرداشتية ديانة لهم، وضعوا اساطير عن ارواح الخالدة ووصفوها على مرتبة الملائكة، ووضعوا بعض الاسماء المشابه للالهة الزرداشتية في كتاب على شكل ملائكة، واما اصل الكون Cosmology فيمكن القول بأن اهورا- مازدا خلق في البداية Vahu Mano اي روح ذات الارادة الخيرية، التي من هولها خلق الله خطة الكون التي جزء منها يدير الكون حسب قوانينها

العلم وما وراء العلم Sience and after science :

تميّز (روبنسون) بين العلم وما وراء العلم في كتابها "غياب العقل"، بالنسبة إلى ما وراء العلم، المعرفة العلمية كاملة ومكتملة ما يتضمن الاعتبار الكاذب بأن لدينا الأجوبة الصحيحة والمطلقة والنهائية على أسئلتنا العلمية وخاصة المتعلقة بالطبيعة الإنسانية، وهذا النموذج الفكري الجديد المتمثل في ما وراء العلم يعتمد على النظريات العلمية المعاصرة ويستنتج منها نتائج غير علمية بالضرورة ويدعي أن نتائجه علمية ومطلقة في صدقها، لكن هذا الموقف يعارض العلم الحقيقي بشدة علماً بأن العلم يتميّز بالنقد الذاتي المستمر، فالعلم عملية تصحيح دائمة حيث النظريات تُستبدَل بنظريات أخرى عبر تاريخ العلوم ما يشير إلى أن العلم لا يدعي امتلاكه للحقيقة المطلقة غير القابلة للنقد والتغيير ولا يدعي امتلاكه للكلمة الأخيرة والنهائية حول ما هو الكون والإنسان، وهذا يضمن علمية البحث العلمي وعدم سجنه في يقينيات محدّدة، بل العلم وسيلة ناجحة جداً في البحث عن الحقائق بدلاً من أن يكون يقيناً ثابتاً لا يقبل التغير والتطور، فمثلاً، لم يتوقع أحد من العلماء أن تمدد الكون يتسارع وأن نسبة تسارعه تتسارع أيضاً، هكذا الكون يفاجئنا بحقائقه ما يلزم العلم أن يكون عملية بحث

مستمرة عن الحقيقة وأن لا يدعي اكتشاف الحقائق النهائية والمطلقة، وهذا خلاف ما يقول ما وراء العلم وأتباعه الذين يستنتجون نتائجهم على ضوء النظريات العلمية الحالية ويصرون على أن نتائجهم الفكرية هي نتائج علمية مطلقة وثابتة رغم أن نتائج ما وراء العلم كاذبة في معظمها لأنها لا تراعي مبادىء العلم المتجسدة مثلاً في النقد الذاتي المستمر وعدم ادعاء الوصول إلى نتائج علمية يقينية ومطلقة في صدقها وغير قابلة لأ ستبدالها بأخرى، فثمة فرق بين العلم وما من الممكن الاستنتاج من العلم لأننا قد نستنتج آراء مختلفة ومتعارضة منه : فمثلاً دقة النظام في الكون والجسد البيولوجي قد تكون دليلاً على عظمة الخالق أو على عظمة الانتقاء الطبيعي الدارويني المطبق في البيولوجيا وعلم تكوين الكون، وبما أن ما وراء العلم يقول إن نتائجه فقط هي العلمية والثابتة واليقينية، إذن هذا الاتجاه، كما تؤكد (روبنسون) يصر على الفكرة الخاطئة التي مفادها أن كل المذاهب والآراء المعارضة لنتائجه غير عقلانية ولا يقبلها عاقل من هنا، هذا الموقف المغالي يحتكر العقلانية ويجرّد الآخرين المقتنعين بنتائج أخرى من إنسانيتهم، وتورد المفكرة (روبنسون) أمثلة عدة على مواقف ما وراء العلم غير العلمية، فمثلاً، اتجاه ما وراء العلم يدعي أن النظرية العقلانية الوحيدة في العقل هي أن العقل مجرد الحالات الفسيولوجية في الدماغ، وبذلك يتغاضى عن دراسة العقل كتجربة محسوسة ويقصي التجارب الشخصية والمشاعرية المختلفة من فرد إلى آخر ما يمثل تغييباً للعقل البشري المعاش، لكن الموقف العلمي السليم يكمن في اعتبار أن، ما هو العقل وبذلك من هو الإنسان ما زال سؤالا مطروحاً يحاول العلماء الإجابة عليه بفرضيات عدة مختلفة علماً بأن لا يقينيات مطلقة في العلم، مثل آخر على لا علمية نموذج ما وراء العلم هو التالي: ينطلق ما وراء العلم إلى استنتاج نتائج عامة عن طبيعة الإنسان مستنداً إلى نظرية داروين في الارتقاء والانتقاء الطبيعي وتصوّرها للإنسان البدائي واحتمال تطوره من قرد متناسياً التطور الذي أصاب الإنسان عبر تاريخه الطويل ومقصياً عوامل أساسية كالثقافة التي حوّلت الإنسان وجعلته مختلفاً بشكل كبير عن أصله التاريخي، من هنا، تؤكد (روبنسون) على أن استنتاج ما وراء العلم بأن الإنسان مجرد قرد متطور هو إستنتاج خاطىء، وهو كذلك لأن ما وراء العلم لم يدرس أبعاد الإنسان المتنوعة

واكتفى بالأصل التاريخي المحتمل للإنسان لكي يبني استنتاجاته، هكذا الانتقال من فرضيات علمية لا يقينية بطبيعتها إلى نتائج يقينية، كما اعتبار من لا يعتقد بتلك النتائج غير عقلاني لا يمثل العلم ولا العقلانية.

العنصرية والسوبر عقلانية Racism and super sanity

العنصرية هي التعصب لعرق معين ضد الأعراق الأخرى والنظر إليها على أنها أقل في إنسانيتها أو فاقدة لإنسانيتها بينما السوبر عنصرية هي التعصب لمعتقدات معينة ضد المعتقدات الأخرى المختلفة عنها والنظر إلى معتنقي هذه المعتقدات الأخرى على أنهم لا يتصفون بالصفات الإنسانية الأساسية أو أنهم فاقدون لإنسانيتهم، لقد عانت البشرية من العنصرية التي أدت إلى استعباد شعوب بأسرها، لكننا اليوم نواجه مرحلة جديدة هي مرحلة السوبر عنصرية حيث نعامل الآخرين المختلفين عنا في معتقداتهم معاملة دونية وننظر إليهم على ضوء أن إنسانيتهم غائبة عنهم، مثل ذلك أن المثقف علمياً يعتبر المؤمن بالدين ومعجزاته خاسراً لإنسانيته الكامنة في التفكير المنطقي والموضوعي بينما المؤمن بالدين ورواياته يعتبر المؤمن بالعلم فقط فاقداً لإنسانيته القائمة في التسليم بقوى فوق الطبيعة متفوقة عليه، من هنا أيضاً، يمسي المثقف علمياً أو فلسفياً مدعياً بأنه يملك العلم وبذلك خاسراً لإنسانيته الكامنة في امتلاك المعرفة بالنسبة إلى معظم المتدينين الذين يعتبرون أن العلم الحقيقي موجود في كتب هذه الديانة أو تلك، أما من وجهة نظر معتنق العلم أو التفكير الفلسفي فيغدو المتدين مدعياً بأنه يملك العلم وبذلك خاسراً لصفة إنسانية أساسية ألا وهي صفة امتلاكه للمعرفة، هكذا يصبح الطرفان المتصارعان فاقدين لإنسانيتهم، وفي هذا أوضح تجليات السوبر عنصرية، لكن لماذا أمسى معظمنا سوبر عنصرين على النحو السابق؟ يكمن الجواب في أن معتقداتنا العلمية أو الفلسفية أو الدينية أصبحت يقينيات بالنسبة إلينا ولذا لا تقبل الشك والمراجعة والتصحيح ما يحتم اعتبار المعتقد بمعتقدات مختلفة عن معتقداتنا خاطئاً في كل ما يعتقد وبذلك لا يوجد برهان على امتلاكه لعقل أصلاً، هكذا نجرّد المؤمن بمعتقدات مختلفة عن معتقداتنا من أي بعد إنساني وبذلك نمارس أقصى أنواع السوبر عنصرية ضد بعضنا

البعض، لكن لماذا تحوّلت معتقداتنا إلى يقينيات بالنسبة لنا؟ بما أننا نعتقد بأن العقلانية كامنة في صفات محدّدة كصفة أن تكون معتقداتنا صادقة بالنسبة مثلاً إلى العلم أو الدين، وبما أننا نعتبر أن معتقداتنا هي تلك المعتقدات الصادقة الضامنة لحصولنا على صفة العقلانية فصفة الإنسانية، إذن من الطبيعي أن تغدو معتقداتنا يقينيات بالنسبة إلينا فلا تقبل النقد والمراجعة والاستبدال لأن من خلالها نكتسب عقلانيتنا فإنسانيتنا، من هنا، عدم تحديد العقلانية يحررنا من اليقينيات ومن ممارسة السوبر عنصرية ، ولابد من التمييز بين العقلانية والسوبر عقلانية، بالنسبة إلى العقلانية كمذهب فكري، ثمة صفات معينة من الضروري أن يتصف بها الإنسان كي يكون عقلانياً كصفة أن تكون معتقداته صادقة أي مطابقة للواقع، أما السوبر عقلانية كمذهب فكري معارض للمذهب الأول فتؤكد على أنه لا توجد صفات معينة لابد للفرد أن يتصف بها ليكون عقلانياً، بكلام آخر، تعتبر السوبر عقلانية أنه من غير المحدّد من هو العقلاني وما هي صفاته، بما أن الفلسفة العقلانية تقول إنه توجد صفات محددة يجب على الفرد أن يتحلى بها لكي يصبح عقلانياً، إذن أي فرد لا يملك تلك الصفات هو غير عقلاني وبذلك هو فاقد لإنسانيته الكامنة في العقلانية، هكذا تؤدي العقلانية بهذا المعنى إلى التمييز السوبرعنصري بين البشر وتجريد بعض الناس من إنسانيتهم فمثلاً، إذا كانت العقلانية قائمة في امتلاك معتقدات صادقة بمعنى مطابقة للواقع، إذن الأشخاص الذين يملكون معتقدات مفيدة في الاستمرار في مجتمعاتهم من دون أن تكون صادقة هم غير عقلانيين، وبذلك يفتقرون الى صفة إنسانية أساسية ألا وهي العقلانية، أما إذا كانت العقلانية كامنة في امتلاك معتقدات مفيدة اجتماعياً رغم أنها غير صادقة، إذن الأفراد الذين يعتقدون بمعتقدات صادقة بدلاً من أن تكون مفيدة اجتماعياً هم غير عقلانيين وبذلك هم أقل مستوى في إنسانيتهم، على ضوء هذه الاعتبارات، أي تعريف يحدّد العقلاني وصفاته سيجرّد بعض الناس من إنسانيتهم على أساس ما يعتقدون وبذلك سيمارس السوبرعنصرية ضد بعض البشر، لذا من الأفضل القبول بالاتجاه السوبر عقلاني الذي يتجنب السوبر عنصرية وما تتضمن من إلغاء لإنسانية بعض الناس، فبالنسبة إلى السوبر عقلانية، من غير المحدّد من هو

العقلاني وما هي صفاته، وبذلك يستحيل التمييز بين الناس واعتبار بعضاً منهم عقلانيين والبعض الآخرغير عقلانيين وفاقدين لإنسانيتهم، من هنا، السوبر عقلانية تضمن عدم ممارسة السوبر عنصرية، على هذا الأساس، فالمواجهة بين السوبر عقلانية والسوبر عنصرية واقعة لا محالة، فبينما السوبر عنصرية تلغي إنسانية بعض الناس على ضوء امتلاككهم لمعتقدات مختلفة عن معتقداتنا، السوبر عقلانية تؤكد على عقلانية كل البشر الأسوياء بفضل إصرارها على أنه من غير المحدّد من هو العقلاني ما يقضي على إمكانية الحكم على بعض الناس بأنهم غير عقلانيين وبأنهم فاقدون لإنسانيتهم، وبذلك لا مفر من الصراع بين السوبر عقلانية والسوبر عنصرية، هل ستنتصر السوبر عقلانية أم السوبر عنصرية؟ وحدهم الذين سيحيون في المستقبل سيعلمون.

جوزيف البرز Josef Alberc :

فنان بالغ التعقيد والثراء فقد كان يرى إن الفنون التشكيلية كلها تؤلف من وحدة لا يمكن الفصل بينها في تصانيف محددة مثل (رسم، نحت، كرافيك، والعمارة) وأن اختيارات الفنان التجريدي ترتبط بما هو مثالي وصوفي أكثر من ارتباطها بما هو مادي واقعي كما في الفن البصري، فقد تمثلت الحركية بالنسبة له بالفكرة الأشمل بواسطة التأثيرات البصرية، التي توجد في عين الناظر أساساً وذهنه وليس على اللوحة وهو يكتمل فقط عند النظر إليه وبالرغم من الامتدادات الاسلوبية لـ(البرز) في رحم التجريدية التفوقية والصفائية أيضاً، ومن حيث التنافذ وتداخل الالوان مع اسلوب (مالفيتش) التفوقي السوبرماتي، فأن (البرز) يتأرجح بين التمثلات للتحولات الاسلوبية لـ(ما بعد الحداثة) ومرجعيات الحقول الهندسية الحداثية، وقد نلاحظ كلاً من (ماليفيتش) و(البرز) يسعى في تمثل مدى كفاءة الجزء (المربع) كشكل ولون وفي المساهمة في تكوين العمل الفني وخطابه الجمالي الذي تتكون منه باقي الاشكال لكونه شكل أزلي يعطي أيحاءً بالأستقرار، وفي المقابل نجد أعمال(البرز) تبدو إنها تتحرك أو تتغير على الرغم من سكونها، فإن الفن البصري يهدف إلى الجمع بين مبدأ التبادل بين الفنان والمشاهد وأهمية العلاقة

الدائمة بين العمل الفني والعين الإنسانية ويبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصور والحركة وعنصر الزمن، وأن بعض الأعمال التي توحي بالحركية هي فن التغير المستمر للبنية والدلالة الذي يسمح بتعدد قراءتها ويفتح فضاء معانيها بالانتشار والتشتت والتي هي من سمات (مابعد الحداثة) بشكل يجعلها دائمة التحول ودائمة الإيحاء الدلالي للتغير واللعب الحر. ولقد عالج (جوزيف البرز) مساحاته اللونية المسطحة بأستعارة حقول الأشكال الهندسية الفنية اللون من خلال شكل (المربع) وهي تمثل إحدى اشتراطات الذات وإيمانها بالفكر الفلسفي المثالي. فالصبغة اللونية وتدرجاتها كونت خليطاً كثيفاً بضربات الفرشاة السريعة والبطيئة أحياناً، لتتداخل الألوان والأشكال بطريقة تفصح عن نوع من الترتيب المتسلسل الذي يتوازن مع المستويات الصورية وتعالقها اللامرئي، في حين (ماليفيتش) رسم الشكل الهندسي بمعزل عن التشخيص بمقارنته بـ(البرز)الذي رصد الحركة في العملية الفنية، وترسم الحركة داخل اللوحة والشكل الهندسي بأستخدم طريقة يأخذ بها الشكل من الارضية وبالعكس لأحداث (الخداع البصري)، اذ إنَّ المعالجة التقنية لبنية الأثر عند (جوزيف البرز) تحفز الافتراضات غير المعلنة لدى المتلقي، كونها ظاهرة دلالية تستعيد بناء التشكيل بمستوياته الجمالية والفنية معاً، فهو بؤرة لتحريك وتفكيك الأثر المادي للون عبر استراتيجيات تحليلية تركيبية تدعو إلى تأمل بصري عاطفي وكان المنبع الذي استقى منه (جوزيف البرز) بغية تزويد الاعتراف الجمالي بتحرير الطاقات العميقة والغامضة وكما تحررت سابقاً بالرموز والطقوس الميثولوجية، فهنالك تباين قوي باللون بين الشكل الهندسي وارضية العمل فيتلاشي الشكل الهندسي داخل العمل الفني مع خلفيه العمل (اي ذوبان الشكل الهندسي مع خلفية اللوحة) وإنَّ جوهر عناصر التكوين تغذي وسط تلك المعالجات وبالحقول المتعالية من اللون تمثل استعارات تؤسس لماهيات التنظيم الفني والجمالي والذي يتوالد بفعل كينونة الخطاب الميثولوجي وتفعيل دور العناصر والأنساق الشكلية التي يحتويها الإيقاع اللوني والمتسم بطابع النسق اللوني المتشكل عبر مقتربات إيقاعية بالتنظيم البنائي والفضائي وان علاقة الشكل بالمعنى قد اشتغلت عليها تشكيلات(جوزيف البرز) اللونية والتي

تستحضر الدلالات عبر الانفتاح في السياق العام الفلسفي منه والجمالي ؛ فهو ينمو ويتسامى عبر شكلياته اللونية الغامضة من حيث صعوبة إدراك المعنى المتكرر، لتساق بعد ذلك الرؤى للبحث ضمن حالاته اللاواعية، وكذلك الاحتفاء بالإزاحات والتجزءات ضمن آليات تقويض وتشظي المعنى والتي تشكل جزءً جوهرياً في بنية الخطاب، وإن محاولة البحث في سياقات التشكيل إزاء مبدأ اللاشكل ينتج وبفعل عناصر وعلاقات النظام لتقويض الثابت والاعتراف بالتمثل النسبي.

جاسبر جونز Jasper Johns

ولد في امريكا عام (1930) وتعبر اعماله عن موضوع البلاد الفني الاول لما حملته هذه اللوحات من تقارب وتجاذب مع كل تفاصيل العالم الخارجي والحياة اليومية من لوحاته المتمثلة (نجوم السينما) وعلم البلاد، وادوات مستهلكة يومية (قناني المشروبات الغازية، علب كارتونية، علب الجعة) فهي توحي بصلات مع أشياء أخرى إلى جانب فن البوب، اذ إن نتاجات (جاسبر جونز) تحاول دائماً الإفادة من التلقائية والمحاولات العفوية، إلا أنه لم يحفل بأيقونية الشيء بقدر اهتمامه بتمثيل الفكرة لجعل المتلقي يبحث عن معاني مختلفة، بينما يكون اهتمام الفنان هو خلق شكل لفكرته على سطح العمل الفني، فقد تأثر بأعمال التكعيبيين وأستهوته انتاجاتهم وخاصة اعمال (بيكاسو) و(براك) وفق تأويلات جديدة وتمثلات متغيرة متخذاً بعض الجوانب كما أن حالة الوعي تنتقل إلى مستوى جديد من الفهم لبناء اللوحة، وينطوي على حالة من الشعور بالمعنى وحدوثه، يتم من خلالها تأمل الصورة التخيلية وهي تتكئ على مرجعية مدونة نتيجة تفعيل بنية اللوحة فكرياً وبنائياً، مع التأكيد على أن مصدر الاعمال مستنبط من الثقافة الشعبية، وقد تأثر (جونز) بكولاجات (بيكاسو)، واستخدم إلى جانب الورق الألوان المائية والقلم الرصاص والحبر، ولم يحاول (جونز) أن ينقل أو يحاكي أسلوب أو لوحة معينة من أساليب أو أعمال (بيكاسو) المتنوعة، ولكنه كان يكتفي بأقتطاف تفصيلة واحدة من عمل ما ويتحاور معها في بيئته الخاصة، فقد أخذ (جونز) من الشكل الادمي الموجود في

لوحة (بيكاسو) وإضاف عليها بعض الكولاجات المتكونة من صورة (الموناليزا وصورة العلم الأمريكي) مع بعض الأشياء الموجودة التي تولد عنده بعض الافكار، فأستخدامه للأشكال الأدمية كان سيادة ملحوظة على نتاجاته متمثلاً بعمل (بيكاسو) وعلى إتباع هذا النهج منذ بداية السبعينيات حتى أحدث أعماله، وهذه الاعمال من التجليات الأكثر أهمية في الفن المعاصر تقوم بنقل ما كان يبقى من الهوامش الى المركز والى بؤرة الادراك، إذ أن أعمال (جونز) أصبحت بمثابة رموز في الحياة الأميركية يتم تقديسها من قبل الجماهير، وعلى الرغم من ان أعمال (جونز) توحي بنظام اكبر، فيما يغلب عليه التهكم أيضاً، فكانت اعماله تتكون من صور مفردة وعادية مع أستخدامه مواد مبتذلة تجسدت في كونها تنسيق لفكرة الفنان متمثلة بشئ من أن تكون تشبيهاً لشئ، فكان يمثل ابتعاداً عن الرسم الخالص، مع ان الرسم عنده ليس اكثر من وسيلة للتمثل في تحقيق نتائج معينة تجسد في تحقيقها بوسائل اخرى، وان الطلاء واصباغ اللون وتقنية التعامل معها تكون لإظهار التركيب الفني للمشهد التصويري من اجل بحث في الطاقة الايحائية والدلالية للون نفسه من خلال صنع اشياء ذات مرجعيات فكرية وفلسفية نابعة من الثقافة الاستهلاكية متمثلاً بمد الشكل الجديد بوصفه الفن الجميل، إن نتاجات الفن الشعبي مستوحية من العمل الدادائي من خلال رؤيته لهدم ما هو متعارف عليه ومكرس بالجاهز والاستهلاكي، وقد استبعد أسلوب بناء العمل كتكوين كلاسيكي، وأحل محله تكويناً مختلف يشترك فيه مع التكعيبية، فالفضاء في اللوحة يتداخل لوناً ومساحة مع قطع الكولاج مما أحدث نوعاً في تهميش المنظور، وأحال الأشكال إلى نوع من التراكيب المتداخلة في مساحتها وحركتها داخل بنية العمل فأتجاهات المواد المستخدمة ومواقعها جاءت تعويضاً لاتجاهات الخط واللون، فـ(جاسبر جونز) يعد أنموذجاً تكميلياً لما أتت به الثقافة الشعبية لفن البوب، وأعماله ساهمت بشكل كبير بتخطي أساليب الرسم التقليدية والانتقال إلى فهم جديد للوحة التي غالباً ما تعتمد مواد جديدة توضع مع بعضها بطريقة متفردة وجديدة، ويعد (جونز) ذات طبيعة دادائية ورؤية تكعيبية فقدم جمالية جديدة ومفهوماً جديداً للعمل الفني لأشكال الإلصاق في مختلف مظاهره بما في ذلك

الشائع والمبتذل والذي عرف بعمله النظامي المتمثل في جانب اخر لفن البوب آرت من استخدامه صور مفردة وعادية قد تكون(علب جعة)، (هدف)، (العلم الامريكي)، والطريقة التي يمارسها (جونز) في أختياره اشياءً مبتذلة هو كونها لم تعد تولد اي طاقة، وانه مولع بفكرة ان اللوحة تمثل شيئاً اكثر من ان تكون شبيهاً لشيء، وعندما انتج رسمه (البرونز المصبوغ) عام (1960) اعتبره العديد من الناس اهانة دون اللجوء الى رسمها، الا ان البعض ادرك ان العلبتين كان لها موقعهما في الفن الرفيع، اذ ان استخدام (جاسبر جونز) لمواد غريبة ثلاثية الابعاد الى جانب الرسم نجد تمثلاتها في الدادائية وعلى الاخص في اعمال (مارسيل دوشامب) التي عرف بأستخدامه مواد غريبة على الفن واظهارها بجمالية وفنية، لقد استخدم (جونز) صوراً مفردة وعادية، الغرض منها افتقاره الى الغرض لان المشاهد يبحث عن معنى معين والفنان منشغل كلياً بخلق سطح للوحته فهو مولع بالجمود الصوري، ولقد عاود الاهتمام مجدداً بتقنيات الالصاق (التجميع) من خلال العودة الى وسائل تشكيلية عرفت سابقاً مع التكعيبية والدادائية بفعل تبدل سلوك الفنان ازاء المجتمع وتبدل رؤيته الفنية وبعد ان وقع الكولاج في ايدي جيل ما بعد الحرب تطور الى (فن التجميع) كوسيلة لخلق اعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً وهذا مانجده في اعمال (جونز، روشنبرغ) التي تمثلت بصلة الوصول بين هذه التيارات الفنية وحركة البوب آرت وهكذا اصبحت نتاجات(جونز) تجميع لمواد مختلفة واشياء يومية تثير الدهشة.

كلاس اولدنبرغ Claes Oldenburg

نحات بوب امريكي سويدي المولد درس في شيكاغو وانتقل الى نيويورك تميزت اعماله بقدرتها الجمالية واستعمال الخيال العادي للحياة اليومية ويطالب بأن يكون الفن ذا فائدة وظيفية محدودة وبخاصة مع فن البوب ويطالب بفن يرتبط بالانسان بدلاً من سكونه في المتاحف، لان فن البوب فن امريكي بتوجهاته الفكرية والجمالية يرسم الحياة الامريكية ويحاول ابراز كل مافيها من جنس وشهوانية اذ عمل شطيره ضخمة من الجص وغطاها بالاصباغ، والشيء الجوهري لديه هو (البحث عن الجمال حيث لايفترض وجوده) ويؤكد (اولدنبرغ) بالقول: " انا استعمل محاكاة

ساذجة لا لأني لا املك مخيلة او لأني اود ان اقول شيئاً عن العالم اليومي، انا اقلد اولاً الاشياء ثانياً اشياء مولدة مثل علامات اشياء مصنوعة ليس القصد جعلها فناً والتي تحوي بسذاجة سحراً وظيفياً معاصراً ، انا انادي بها الى ابعد من هذا من خلال سذاجتي الخاصة غير المصطنعة بمعنى شحنها بشدة اكبر وتطوير علاقتها لأحاول ان اجعل منها فناً ، انا أقلدها لأني اريد من الناس ان يعتادوا على ادراك قوة الاشياء من خلا ل التعبير"، حيث ان كلام (اولدنبرغ) يشابه فعل (دوشامب) في الاشياء الجاهزة او الداداثيين، اذ عمل النحات (اولدنبرغ) شطيرة ضخمة من الجص وغطاها بالاصباغ، واعاد صنع الشبابيك المحتوية على نتاجات جصية للاشياء الحقيقية واستعمل حشو الملابس والفينيل لعمل ماكنات طباعة ومحولات كهربائية وغيرها` وكتب في عام 1961 يقول (انا مع فن يكون سياسياً – شهوانياً / جنسياً – صوفياً يفعل شيئاً بدلاً من الجلوس على مؤخرته في احد المتاحف، انا مع فن يتورط في الزحام اليومي ويخرج منه منتصراً ، انا مع فن ينبئك عن الساعة في اليوم او عن عنوان هذا الشارع او ذاك انا مع فن يمد يد المساعدة لعجائز طاعنات في السن لتمكينهن من عبور الشارع)، اذا ما عرفنا ان فن البوب هو فن امريكي في توجهاته الفكرية والجمالية والشكلية، فهو يرسم ويبرز الحياة الامريكية المعاصرة بكل مافيها من جنس وشهوانية وشبقية ويدعوا لها وللمحافظة على نمطها فهو فن يرسم الاغراض ولا يناقض عالمها ، بل يستكشف نظامها ، ليندرج هو ذاته في النظام، ليكون بعد ذلك اداة أو وسيلة دعائية واعلامية للنظام الرأسمالي الاستهلاكي – بعد ان كان الفن في الحداثة القديمة معارضاً للنظام السياسي والاجتماعي – وفي توجهاته نحو العولمة بغية السيطرة والهيمنة على العالم، حيث ان ما يجري مع فن البوب آرت يشمل معظم نزعات فن مابعد الحداثة حتى تلك التي تبدو لأول وهلة انها فن متحدي وان كان في توجهاته الشكلية، فأن النظام الرأسمالي استطاع تدجينها (تدجين ذات الفنان) لتصبح في خدمة النظام حتى في اسلوب معارضته لها ، فهي مفيدة ونوع من التوابل الضرورية للعملية الديمقراطية في المجتمعات الرأسمالية الغربية، ولقد قدم (اولدنبرغ) بأعماله هذه قدرة جمالية من الاشياء العادية لمواقف ايضاً عادية ويومية، وبأستعمال الخيال العادي للحياة اليومية سعى فنان البوب الى ترميز التأثير والتشبيه، ان احد أهم مصادر القوة بهذا الفن تكمن في انه فن شعبي ومفهوم من قبل كافة فئات المجتمع

العليا والدنيا، فهو يرتبط صميمياً بكل الفئات، وبه تم تدنيس قدسية الفن وتعاليه، ويمتلك من الصفات التي تجعله بحق الممثل الكبير وليس الوحيد لحقبة وفن مابعد الحداثة، فهو يتميز بالخواص الشكلية المستمدة من المذهب الدادائي في حريته وتنوعه (انفتاح الشكل) وعدم وجود تجانس في غياب سطوة القاعدة، ليكون اداءاً فردياً او حدثاً لواقع قد يكون طارئاً او مستهجناً او غير متوقع ويحتوي على كل ماهو هامشي وسطحي، ويرتبط بالحاضر فقط في سعيه الى اللذة والمتعة، لذا فهو وقتي في وجوده وزائل بالضرورة، ويتلبس بالعارض الجنسي والشبقي لتزيد من استهلاكه، كما اجرى (اولدنبرغ) تجارب في تأثيرات الازاحة أي التذبذب بين عالمي النحت والرسم فقد صنع (همبرغرات) عملاقة وصنع اشياء صدئة من احواض الغسيل ومطارق البيض وغالباً ماتكون هذه الاشياء منفذة بمادة الفينيل (الجلد الصناعي) ومحشوة بالألياف.

روبير ديلوني Rober Dulunie

فنان بدأ الرسم الانطباعي ثم سار على منهج (كوكان) ومعه زوجته سوينا ديلوني، وقد امتازت حياته بالاعتكاف في بيته وسميت تقنيته واسلوبه الاوري بـ(ما بعد شيقرول) او (ما بعد الانطباعية الجديدة) او (التضادات المتناوبة)، و(ديلوني) يلجأ الى الصورة الاكثر عمومية والحاوية على اكبر ما يمكن من الماهيات والمتمثلة على سبيل المثال في لون قرص الشمس الابيض الحاوي على كل الالوان حيث ان من المسلم به عملياً (فيزيائياً) ان اللون الابيض هو حاصل جمع الالوان (الصبغات) الاساسية السبعة حيث جعل (ديلوني) من الشمس تأكيداً منه على مركزيتها المادية والفكرية في اللوحة، العلة الاكثر عمومية والتي تدخل في كل الصور المحددة اللاحقة التي هي الوان مجردة هندسية ليجادل بذلك تنظيم الصور بدرجات تضمنها اكبر عدد من الماهيات عند (ارسطو) يكملها الشكل المركزي للشمس في وسط هذه الالوان السابحة كحل منطقي عملي ملموس بالتحليل الطيفي وكحل مثالي (صوري) من خلال ما تضمنه صورة الشمس كمبدأ من نظام المعقولية والكمال على الوجود مجادلاً

(ارسطو) في رؤيته للصورة كمبدأ يضفي نظاماً من المعقولية والكمال على الاشياء والتي وظفت في اعماله على اساس قدرتها في اعادة خلق الطبيعة ايجابياً.

الميتافيزيقي الكبير T he qreat Metaphysician

لوحة رسمها (جورجيو دي شيريكو Gorgeo - De- chirieo) تتكون اللوحة من (مانيكان) يحتل الجزء المركزي لفضاء معماري يشير الى مساحة فارغة في مدينة، والشخص الـ(مانيكان) يتكون من جزء علوي للجسد(الرأس والكتفين) بلون ابيض –ترتبط بأشخاص ليجيه وكارلوكارا- وتستند هذه الشخصية الى قاعدة من الالواح الخشبية والاعمدة والعدد الهندسية كالمثلث والمنقلة والزاوية والمعين والمستطيل التي تحتل فضاء اللوحة الوسطي بشكل كامل حيث يظهر على يمينها ويسارها البنايات الكلاسيكية التي طالما استخدمها (شيريكو) في اعماله التي تظهر السماء فوقها لتشغل نصف مساحة فضاء اللوحة العلوي، والاضاءة المسلطة على المشهد في اللوحة امامية مائلة من جهة يسار اللوحة، وهو ما احدث ظلالاً للمانيكان والبنايات افاد منها الفنان في دعم الخلفية لابراز كتلة المانيكان التي تركزت عليها الانارة نسبة للسماء الخضراء Veridian والارضية من ocher و vandyke Umber وقد عدت هذه اللوحة ذروة climax رؤى الفنان للعزلة والحنين للوطن ومخاوفه من المجهول وامانيه للمستقبل والحقيقة الكامنة خلف الواقع الفيزيائي حيث رأى (شيريكو) في نفسه صوتاً للالهة ليجادل الميتافيزيقيا الارسطية العقلية التأملية المتقدمة على نظرية المعرفة بمراحلها الحسية والظنية والاستدلالية، وان الغرابة التي شخص بها المانيكان في هذا الوسط المعماري وما تحدثه من خلل في نظام العلاقات مردها الى ميتافيزيقية (شيريكو) الذي احب ان يسمى نفسه بالرسام المفكر متاثراً بـ(الفيلسوف الفنان) في كتاب (ميلاد المأساة) لـ(نيتشة) حيث شكلت الميتافيزيقيا في هذه اللوحة سمة يخدمها التصميم الهندسي، في قراءة حدسية للفنان لمستقبل الاحساس الضائع بين العمائر والذي يتعزز بتأكيد الفنان على الظلال القادمة من مقدمة اللوحة بأتجاه الافق والصمت الذي اكسب اللوحة شاعرية وحزناً عميقاً مما ساعد (شيريكو) على تجسيد رؤاه والهاماته التي تربط

بين انسان اليوم الذي تحكمه الآلة والاداة، وبين الحضارة العميقة في التاريخ وفي اللوحة من خلال تراجيديا عصرية فالانسان- المانيكان الذي يظهر كمركز للوحة (شيريكو) هو في الظاهر الحسي الفيزيقي (اعمى) تسيطر عليه الآلة الحديثة والعمارة التي رتبت على شكل مسرح يبدو فيه الانسان بمظهر فارغ خالي من الشخصية ينحو نحو الكآبة على عكس الحقيقة الميتافيزيقية له كمتبصر بالاشياء من خلال امتلاكه لناصية القياس والحساب الظاهرة في عدته الهندسية من المثلثات والمساطر والمناقل فكأنه يطمئن (افلاطون) في فيلبوس- جدلاً- بأن فنه سينطوي على القياس والحساب وسيكون (شيئاً) وان كان بمظهر (الكم) فأنه بجوهر (الكيف)، و لذلك عمد (شيريكو) الى تكوينات معقدة خيالية لا عقلانية وان كانت ظاهرياً مشتقة من العالم المحسوس، فأنها رتبت معنىً مستخلصاً من روح الحياة في مكان وزمان خياليين مطلقين مصدرهما الهذيان والهوس و الالهام حيث لا يصدر الابداع الا عن رباته، وهو ما اتاح لـ(شيريكو) ان يوزع عناصر لوحته ليس بشكل لا يتفق مع الافتراض المنطقي العقلاني لمسرح اللوحة فحسب بل بما يشوش التميز بين الوهم والحقيقة ويحيل ادراكها الى منطق الحلم من خلال ميتافيزيقا الزمان والمكان المتعاليين الاولانيين في جدل مع مقولتي الزمان والمكان عند (كانت) وهو ما قاد (شيريكو) (الذات) بالمحصلة للاصطدام مع (الموضوع) الذي ظل مصدراً لقلق (شيريكو) الفني في بحثه عن ما هو جديراً بتمثيل الوجود الميتافيزيقي للعمائر التي هي (صورة= ذكرى) فهي ذهنية الى (صورة= فكرة) معرفية حيث تتضمن لوحة (شيريكو) (الميتافيزقي الكبير) وصفاً للانسان عندما يتكامل متسامياً على حاجاته المادية فهو لا يحتاج حتى للجسد لانه قبر للروح، وعندما تتراجع القيم الحسية للشكل ليتحول (الانسان- الميتافيزيقي) الى (شكل- صورة- فكرة) تشير الى الهيئة العامة للانسان حيث لا حاجة له الى ادوات الحس التي تطلعه على الفيزياء فقد اطلع كل شيء بالانتقال الكلي الى ما وراء الطبيعة (الميتافيزياء).

اصرار الذاكرة The Presistence of Memory

لوحة رسمها (سلفادور دالي Salvador Dali) بتقنية (المصغرات) miniatures التي تعود الى فن القرن الخامس عشر الفلمنكي، وبأسلوب يذكر بشكل واضح بالطباعة الحجرية الملونة chromo litho graph لفن القرن التاسع عشر من خلال استخدامه للونين الاخضر والاصفر بصيغتها الصافية الحادة ولانهائية فضاء اللوحة يذكر بلوحات(ايف تانغي) الا انه في لوحة (دالي) يتحدد بتجسيم صخري حاد، وقد اكتسبت هذه اللوحة شهرة كبيرة مردها الى التوزيع اللاواقعي للمكونات الطبيعية بحيث ارتبطت هذه الساعات اللدنة بالخيالية السريالية وهو ما يتضح في توظيف (دالي) لطريقته البارانوية النقدية المعتمدة على الحلم والهستريا والوهم والجنون، ففكرة هذه اللوحة رغم تأسسها بمفردات واقعية فأنها تتحور بشكل غير متوقع و بالاستناد للواقع كذلك حيث استوحى (دالي) صورة الساعة اللدنة من شرائح الجبن اللينة التي اسقط عليها صور الساعة او علقها على الغصن في استفزاز للذائقية الجمالية (فالجمال اما ان يهزك هزاً او لا يكون) كما يقول (بريتون)، فهي مشهد طبيعي هلوسي يعتمد الخداع البصري وتوظيف الفنان لمتناقضات لا يمكن الجمع بينها في عالم الواقع المحسوس ركبها بطريقته المستفزة في صورة افتراضية لانطواء الزمن بألتواء اداته (الساعة) يكملها بالبيئة المكانية الافتراضية للعمل الفني لغرض خلق عالم صوري معقول في علاقاته التي تسمو على الحسية من خلال ما يسود اللوحة من هذيان وشعور بالشر الباطن او القادم في أي زمان ومكان يعرض بتشويهات الموجود الطبيعي وبالافادة من المقارنة بين الشكل العشوائي والشكل الصناعي المنتظم وبألوان ساذجة يلجأ اليها بقصد ووعي وبمهارة حرفية تجاري التصوير الفوتوغرافي الذي وظفه (دالي) ضد التقنيات اللاشكلية العبثية للمدارس المعاصرة له وخاصة التعبيرية و المستقبلية والتجريدية ومركباتها، حيث يحرص على عرض الغرابة اكثر من الحداثة وتحقيق الدهشة اكثر من الفهم فيجعل لوحته بتأثيرات (شيريكو) الواضحة مسرحاً غرائبياً يعرض فيه مقطعاً من الطبيعة تتوزع فيه الساعات اللينة المظهر على غصن الشجرة و دكة في اسفل يمين اللوحة حيث يتراكم الدود على الساعة الصلدة الوحيدة في اسفل يسار

اللوحة ترميزاً سريالياً لتناقض الحياة و (الزمن) الموت وبالتالي الروح والمادة بينما تشغل ساعة اخرى مستلقية على قماشة شجية استحال اليها وجه بشري مختزل لتمثل وسط اللوحة ليجادل في اشارته الرمزية الضمنية الثورة الكنتية في الفلسفة بحيث ان الوجه البشري (العقل) هو المركز الذي تدور حوله الحقائق والمتمثلة في الفهم الايقوني للزمن من خلال وحدة القياس (الساعة) التي قدم بها الانسان (فكرة الوقت) من خلال (صورة الزمن) الملتوي والذي طرحه (دالي) بطريقة تعبر عن مشاركته لصنفه المتفرد في السريالية المعتمدة الفن الشكلي الكلاسيكي الموروث وصولاً الى الانطباعية الجديدة والوحشية والتعبيرية، فهي تعبير عن رفض للخبرات المتوارثة في التنظيم التجريدي لفن القرن العشرين.

طوف الميدوزا Midouza Ring

لوحة رسمها الفنان (تيودور جيركو) الذي روع باريس برسمه للوحته (طوف الميدوزا) عام 1819، وصور فيها حادثة أليمة حدثت عام 1818 وهي بمثابة كارثة أثارت مشاعر الفرنسيين، وهي غرق إحدى السفن الفرنسية (الميدوزا) في عرض المحيط بعد إقلاعها من إحدى موانئ إفريقيا الغربية على الرغم من أن اللوحة (طوف الميدوزا) قد نالت إعجاب الذائقة إلا أن النقاد اجمعوا على استنكارها بدعوى بشاعتها وخلوها من الصفات الكلاسيكية التي تعد المثل الأعلى في الفن آنذاك، آذ سجلت التمرد على الأساليب القواعدية المقيدة لإرادة الذات في نظام التعبير عن الشعور لما تزخر به من انفعالات مأساوية تهز المشاعر وتؤرق الوجدان فهي مادة رومانتيكية صارخة تؤذن بعصر جديد من التعبير الفني.

توم ويسلمان (-1931 Tom Wisselman)

فنان بوب امريكي اشتهر بالموضوعات الجنسية، اذ تعد اعمال الفنان توم ويسلمان (1931-) بسيطة ومتفائلة مع شيء من النقد الاجتماعي الساخر فهي تصور واقع العالم الرأسمالي الاستهلاكي ووسائل اعلامه التجارية، وتتكرر في كثير من اعماله صورة الفم المنفتح ذي الاسنان الناصعة، كما في دعاية معجون الاسنان، فالابتسامة هنا هي تعبير رمزي للابتسامة الجامدة لدى عارضات الأزياء ونجمات السينما، ومن المواضيع التي تثير الانتباه طريقة معالجته لموضوع المرأة

العارية التي لا يشغل بالها سوى الاهتمام بأمورها الصحية فالصحة والعناية بالجسد اضحى اليوم في المجتمع الرأسمالي البرجوازي واجب اجتماعي مرتبط بالمركز، اكثر مماهي واجب بيولوجي مرتبط بالبقاء وهي فرض قيمة اكثر مما هي (قيمة) اساسية، فلابد للمرء ان يعتني بجسده مثلما يعتني بثقافته واموره الاخرى وهي سمة من سمات الاحترام بنحو ما وفي آن واحد، اذ تكون المرأة الحديثة كاسية جسدها الشخصي ومديرته فهي تحرص على بقائه جميلاً ومنافساً، وكان (ويسلمان) يصور دائماً فتاة عارية واقفة في الحمام منفرجة الساقين لا لشيء الا العناية بأمورها الصحية، وهنا يدخل الفنان الى اللوحة استكمالاً لمظاهر البيئة المتممة عناصر واقعية من الحياة الاعتيادية، من هذه العناصر، الحمام بكامل محتوياته الباب، تعليقة المناشف، مسكة الباب، المغطس، الستارة البلاستيكية، مفتاح الكهرباء في الحائط، سجادة الحمام التي نقلت بأمانه تامة، كل هذه العناصر تعارضت مع صورة المرأة التي لم تعالج بالاسلوب الواقعي نفسه على الرغم من حركتها الواقعية، وربما يعود سبب عدم معالجة (ويسلمان) للمرأة بالاسلوب الواقعي كما جرى مع بقية عناصر اللوحة، الى ان الفنان اراد ان يرتفع بفنه الى مصاف الفن الرفيع من خلال تجاور واقعين واقع حقيقي تمثله الاشياء الحقيقية في اللوحة وواقع خيالي او متخيل وهو اسلوب معالجة المرأة، وتشكل العناصر الحقيقية والبارزة تعبيراً عن واقع الانسان الامريكي المعاصر ونمط حياته، اذ أن اختيار (توم) لهذه الموضوعات المستمدة من الحياة المعاصرة انما يعلن التثبيت للعصرية وتقديم تعبيرات جمالية ونقدية تدعم المزاج الأمريكي ومغلفة بالإثارة الى حد السذاجة لمحو الحد الفاصل بين الفن والحياة الشعبية المبسطة.

برجيت رايلي Riley Bridget

رسامة (OP) انكليزية تعد من ألمع فناني الحركية واكثرهم براعة، والذين عملوا ببعدين، فأشكالها وعلاقة الواحد منها بالآخر تطابق تسلسلاً رياضياً محسوباً غير ان متوالياتها تبلغها غريزياً، كما عملت (رايلي) على الاسود والابيض ولوحاتها مفعمة بالحيوية بواسطة الحركات المتزنة، ففي لوحتها

الاضطراب تظهر قوة الخلفية للاشكال البيضوية موازية الى مستوى الصورة ومحتواة بثبات ضمن الشكل المربع ثم بلوغ صورة زائفة للحركة، فالوحدات البيضوية محكوم عليها بالرواح والمجيء على الارضية المنبسطة ابداً ويخلق اللون صعوبات اكبر للفنانين الحركيين اكثر مما يفعله الاسود والابيض، وتناولت (رايلي) هذه المشكلة فمنذ عام 1966 في سلسلة من اللوحات المحتوية على اشرطة ملونة والتي هي عادة منفصلة بفراغات من الصبغ الرمادي او الابيض وبدراسة الاشرطة اللونية هناك تغاير آني يعزز تأثيرها، والتفسخ الشبكي ينتج ما بعد الصور التي تشع على الاشرطة المفترضة من الابيض لغاية اضاءة كل سطح القماش بالوجود الوهمي للون المحتث.

فرانك ستيلا (Stilla 1936 -)

رسام امريكي ولد في مالدين ولاية ماساشوتس درس الرسم في كلية اندوز مع (باترك مورغان) ومنذ سنة 1958 عاش في نيويورك واعماله المبكرة ارتبطت بالحركة التعبيرية التجريبية وشارك معاصريه فقدان الثقة لتلك الحركة، اذ ان رسومات (ستيلا) على القماش في اواخر 1958 قد كشفت عن الحالة الخاصة بالخطوط ذات الألوان المختلفة، والنماذج توصف دائماً بالجرأة والوضوح، ومنذ اوائل سنة 1960 اصبحت القاعدة الهندسية لرسوماته اكثر وضوحاً، اذ عمل (ستيلا) لوحات زاوية مغطاة بأشرطة بألوان مختلفة من ثلاثة ابعاد وركز على تأثير هذه الأعمال من خلال استعمال مواد ايبوكسي والاكليرك، والالوان المنزلية العادية فناقض بذلك الملمس واللمعان وركز على احساس الحركة البصرية وسعى للحصول على الصور والترددات التي تؤدي الى جعل المشاهد له دور فعال في رسومه، وتقف اعمال الفنان (فرانك ستيل) بين الفن الحركي وفن مابعد التجريد الرسموي، الفن الذي يتصف حسب تعبير الناقد الفني (كليمنت كرينبك) بالوضوح الخطي والتكوين المفتوح فأعمال (ستيلا) على رأي (كرانيك) والناقد (ميشيل فرايد) في مقاله لهم بعنوان(الرسم المعاصر 1964) معروفة بمبدأ الشكل الحرج، أي اعتماد طرق الرسم الاكثر مناسبة الى فن النحت وحسب هذه التسمية الصفات الموحدة للرسم كانت الانبساط وشكل

المساند ومميزات الاصباغ، ومن بين كل هذه الصفات كان شرط الانبساط هو الأعظم لأنه الشرط الوحيد الذي لم يشترك معه أي فن آخر، واعمال (ستيلا) المبكرة عملت كوحدات متكاملة وامتدادها السميك جعلها تقف فخورة من الحائط بأبعادها الثلاثة.

التحليل النفسي psychoanalyse

طريقة من طرائق البحث والعلاج النفسي، تقوم على الكشف عن اسباب المرض النفسي في لاشعور المريض، او ما يسميه (فرويد) صاحب هذة الطريقة، العقد النفسية الكامنة التي تتألف من رغبات مكبوتة وذكريات مؤلمة منسية وأفكار ومشاعر متضاربة، وينهض العلاج على دفع هذه الرغبات والمشاعر والذكريات من اللاشعور إلى الشعور بواسطة عملية التداعي الحر للأفكار، ومن خلال تحليل أحلام المريض وتأويلها، وتنبيهه المستمر إلى ما يمكن ان تعنيه، حتى يعي المريض تماماً اسباب مرضه، فهي النظرية العامة والمنهج في معالجة الأمراض العصبية اللذان اقترحهما (فرويد)، والفروض الرئيسية للتحليل النفسي هي كما ياتي: ان ماقبل الشعور والذي يسيطر على النفس، تحتله في أعماق النفس رقابة وهي معادلة نفسية تتشكل تحت تأثير نظام التحريمات الاجتماعية، وفي حالات صراعية خاصة تفلت الميول اللاشعورية من الرقابة وتظهر أمام الشعور كالأحلام وفلتات اللسان او التداعي الحر والاعراض العصابية – أي مظاهر الامراض الخ، فهو منهج للعلاج النفسي ذهب اليه (فرويد)، ويقوم على تفسير مواقف عند المريض بطرائق متعددة كتداعي المعاني الحر والكتابة الاوتوماتيكية وتحليل الاحلام، ويرمي إلى استكشاف الذكريات النفسية والرغبات المكبوتة ونقلها من العقل الباطن إلى منطقة الوعي، ورد (فرويد) هذه الرغبات إلى الغريزة الجنسية، كما يرتبط مصطلح التحليل النفسي، بنظرية بنية الشخصية، وعملها الوظائفي، وبتطبيق هذه النظرية في مجالات أخرى من المعرفة، وبتقنية علاجية نوعية، تستند إلى كشوف سيكولوجية اساسية (لفرويد)، وقد لاحظ (فرويد) الاختصاصي (النمساوي) في الأمراض العصبية تلك المفعولات الضارة التي تسببها بعض الأحداث والأعراض الصدمية التي تبدو

منسية، وقد اثبت وجود صلة بين هذه الأحداث والأعراض الملاحظة، واستنتج وجود لاشعور دينامي، فبعض الأفعال بدأ من أكثرها ابتذالاً وحتى أكثرها غرابة، تكون مشروطة- ويؤكد (فرويد)- بأسباباً غامضة ولكنها واقعية، ان للأعراض العصابية معنى، وبوسع الفرد أن يفهمها شريطة تجاوز بعض المقاومات التي يوجد اللاشعور خلفها، بعدة طرائق منها التنويم المغناطيسي ثم الإيحاء ثم التداعي الحر.

ويليام فونت Wilhelm Wundt:

عالم نفس ألماني، هو مؤسس علم النفس التجريبي انشأ معمل فونت في ألمانيا في جامعة ليبزك الألمانية لإجراء تجارب عملية على أشخاص حقيقيين عام (1897) م وعد هذا التاريخ بداية اعتبار علم النفس علماً، وقد جذب المعمل العديد من شباب أوروبا وأمريكا الذين جاءو إلى (فونت) وتعلموا منه وحصلوا على الدكتوراه وحتى منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي كان معظم علماء النفس في العالم من تلامذة فونت، ويعتبر واضع كتابه الجامع " مبادئ علم النفس الفسيولوجي"، ويقع في ثلاثة مجلدات(1973-1974)، وكان طبيباً ألمانياً وعالم نفس وأستاذاً جامعياً، أُعتُبر، مع(وليام جيمس) آباء علم النفس، وفي1879 اهتم بأن يوضح ويحدد مبادئ وطرق وأهداف هذا العلم، وقد اتسعت تجارب مركز لايبتسغ، فشملت الإبصار والسمع، وزمن الرجع، والترابط، وواصل (فونت) في مختبره التجارب النفسية الفيزيائية على طريقة (فخنر وفونت) رغم أنه زامل (هيلمهولتس) لمدة ثلاث عشرة سنة وأخذ عنه اهتمامه بعلم الفسيولوجيا النفسية، إلا أنه تأثر أكثر ببحوث ومناهج الفيزياء النفسية عند (فخنر) وإن لم يتجه فيها اتجاهه الميتافيزيقي، و(فونت) كان يريد أن يقيم علم النفس على أسس تجريبية كالأسس التي للفيزياء وللفسيولوجيا، وهو يطلق على توجهاته اسم " علم النفس الفسيولوجي "، ويقصد به علم النفس التجريبي على ميادئ شبيهة بمبادئ علم الفسيولوجيا، وقد أصدر مجلة دورية ينشر فيها بحوثه وتلاميذه، وأطلق عليها اسم " الدراسات الفلسفية" (1981) فقد كان يعتبر نفسه فيلسوفاً، وله في الفلسفة والمنطق والأخلاق عدة كتب، ورغم أنه كان ينشد إقامة علم نفس

تجريبي إلا أنه لم يكن يرى أن يفصله عن الفلسفة، وكان ينعي على الأمريكيين اتجاههم هذا الانفصالي، وقد جعل من أهدافه في دراسة علم النفس هي حياة الفرد الشعورية، وأن الإحساسات هي نتاج الحس، وأنها تنقل التنبيهات من خلال السيال العصبي إلى اللحاء، وهي العناصر التي تصنع الخبرات، وأن الفسيولوجيا مناطها تفسير تكوين الإحساسات، بينما علم النفس مناطه وصف وتحليل الخبرة المباشرة، ولقد كتب (فونت) في علم نفس الشعب، ويناقش فيه مسائل من الثقافة العامة والتاريخ، ونشأة اللغة وتطورها، ودلالات الأسطورة، والدين، والفن، والمجتمع، والقانون، ومن رأية أنه لا يمكن فهم طبيعة التفكير دون التطرق إلى هذه المسائل.

الفلسفة الامبريقية البريطانية British Embrikia Phylosopy:

تقوم على وصف تطوري للتاريخ من ثلاث مراحل، ووفقًا لـ(كانت)، فإن الفكر الإنساني يمر عبر ثلاث مراحل عرضها في مجلداته الستّة بعنوان مسار الفلسفة الوضعية (1830-1842م)، وهذه المراحل هي: 1- المرحلة اللاهوتية 2- المرحلة الميتافيزيقية 3- المرحلة الوضعية أو العلمية، وفي المرحلة اللاهوتية يفسر الناس الوجود في علاقته بتصرفات الكائنات المقدسة، وخلال المرحلة الميتافيزيقية فإن التفسيرات يتم البحث عنها في علاقتها بالأسباب والمبادئ الأساسية، وفي المرحلة الوضعية يستخدم الناس المنهج الوضعي في تفسير الوجود، ويتكون هذا المنهج من الاستنتاج اعتمادًا على الملاحظة وحدها.

الإيحاء Inspiration:

التأثير في عقائد او أفعال شخص اخر دون الالتجاء الى امره مباشرة، ان سلوك الكبار في حياة الطفل وخاصة الآباء والأمهات يبدو كما لو كان إيحاء له بأن يسلك الطريقة نفسها، والإيحاء عادة ما يقود الفرد الى السلوك بمحاكاة غيره من الناس، ويكون على ثلاثة انواع: الاول:الإيحاء المعنوي، والثاني الإيحاء الوجداني، والثالث:الإيحاء الحركي.

التداعي الحر Free Collapse

اكتشف (فرويد) التداعي الحر بعد أن وجد في طريقة التفريغ بعض العيوب منها ان نجاح العلاج يتطلب استمرار العلاقة بين المريض والطبيب، فلجأ إلى ان يحث المرضى بطريق الايحاء وهم في حالة اليقظة وكان بها عيوب هي أيضاً فأبتكر(فرويد) طريقة التداعى وهي ان يطلب من المريض ان يطلق العنان لأفكاره لتسترسل من تلقاء نفسها من دون قيد أو شرط، فيتكلم بإي شيء يخطر بباله دون اخفاء تفاصيل مهما كانت تافهة أو مؤلمة أو معيبة، و كشفت له هذه الطريقة الكثير من الحقائق، فمثلاً عرف لماذا تذكر بعض الحوادث والتجارب الشخصية الماضية امراً صعباً، حيث أنها قد تكون مؤلمة أو مشينة للنفس ولذلك تنسى، وبالتالي تذكرها مرة أخرى امر شاق نتيجة المقاومة التي تحول عن ظهور هذه الذكريات في الشعور ومن هذه الملاحظات كون(فرويد) نظريته في الكبت التي يعتبرها حجر الأساس في بناء التحليل النفسى وقد اكد (فرويد) طريقة التداعي الحر بأنها تحترم الشخص وتشعره بالراحة.

الانا الادنى Lowest Ego:

ان الانا الادنى هي العالم الاناي الحقيقي حيث يحوي الدوافع الغريزية البدائية الجنسية والعدوانية التي غالباً ما تكبت في مجتمعاتنا المتحضرة تحت تأثير المعايير الخلقية والدينية والاجتماعية التي ينشأ فيها الفرد، وتنزع هذه الدوافع والرغبات المكبوتة في اللاشعور الى الإشباع والى الظهور في الشعور، وهي كثيراً ما تلجأ في سبيل ذلك الى طرائق شاذة ملتوية كما يشاهد متمثلاً في الأمراض العصابية، وهنا تستغل مكنونات اللاشعور أي خلل او ضعف في منطقة الشعور لتندفع للظهور في صور متعددة منها الهستيريا(Hysteria) والهذيان وغيرهما، اذ ان (الانا الادنى) ليست حالة منبوذة من وجهة نظر التاريخ السلالي البشري، ولكنها منبوذة في حياة الفرد وانها القاعدة التي بنيت عليها الشخصية، وتحتفظ بشخصيتها الطفلية خلال الحياة الخارجية، وانها لا تصبر على التوتر بل انها تتطلب إشباعاً آنياً كما انها دافعاً غير معقول؛ وغير اجتماعي بل انه دافع اناني يحب اللذة وانها تمثل الطفل المشاكس للشخصية حيث ان(الانا الادنى)

قديرة على امتلاك القوة السحرية لإشباع الرغبات والاوهام والهذيان والأحلام ويقال عنها انها محيطية (نسبة الى المحيط) لانها كالبحر تحتوي على كل شيء غير انها لا تعترف بشيء ما خارج نفسها، وهي منبع الطاقة البيولوجية والنفسية التي يولد الفرد مزوداً بها، فهي تضم كما تم الاشارة أليه من الدوافع الفطرية وغيرها والتي ترجع الى ميراث النوع الإنساني كله. وبعبارة أخرى فهي طبيعة الإنسان الغريزية قبل ان يتناولها المجتمع بالتحوير والتهذيب. وهي جانب لا شعوري عميق ليس بينه وبين العالم الخارجي الواقعي صلة مباشرة لذى فهي لا تعترف بالأخلاق والمعايير الاجتماعية. ولا تعترف بالمنطق والزمان والمكان.

هستريا Hysteria :

مرض عقلي عرفه الأقدمون، هي كلمة مشتقة من اللفظة اليونانية (Hysterom) ومعناها ان الرحم قد ضل طريقه الى مكان آخر من الجسم خلاف حوض الانثى، لذلك كان الإغريق يضنونه مرضاً خاصا بالنساء دون الرجال، وكان الناس يرجعون سبب الهستريا التحويلية الى مس شيطاني ويقولون ان الجن قد ركب المريض، ويرجع الفضل الى(شاركوه) في اكتشاف الهستريا، واكتشاف علاجها بالتنويم الذي تطور على يد من جاؤا بعده الى التحليل النفسي، واطلق التحليل النفسي اسم العصاب الهستيري عليها، وإرجاعه الى الصراع والكبت، وتعبر الدوافع المكبوتة عن نفسها في اعراض مختلفة يطلق على بعضها الآخر اسم الهستريا الحصرية او الفوبيا، والبعض الاخر الهستريا التثبيتية.

التوتر: Tension

حالة التوتر تعني شعوراً بالشدة والانعصاب يؤدي إلى اختلال في التوازن بتهيأت الفرد بتغيير سلوكه بواجهة عامل مهدد في الموقف، ويقترن التوتر، بالعوامل الانفعالية بالشخصية، ويمكن اعتبار التوتر حالة شعورية اذا كانت المشاعر المرتبطة به من قلق وعدم رضا متجهة نحو جانب معين من المواقف ونحو تحقيق اهداف في هذا الموقف يعرفها الفرد ويعيها، فأذا لم يدرك الفرد نتائج توتره فيكون توتر مرتبطاً بدوافع لا شعورية، ويعتبر التوتر هو بداية فقدان الفرد

لتوازنه النفسي والفسيولوجوي الذي يؤدي به اما إلى اعادة التوازن او فقدان هذا التوازن ولهذا فهو البؤرة التي تؤدي إلى الاضطرابات النفسية.

اللذة Lust:

الميل للموروث في كل الدوافع والرغبات الطبيعية للبحث عن ما يشبعها بصرف النظر عن كل الاعتبارات، ويقول(فرويد) انه المبدأ المسيطر على الفرد منذ طفولته، فهو يفعل ما يجلب له اللذة، ويتجنب كل ما يؤلمه وهو يحكم اللاشعور، وفي عام (1911) وضع (فرويد) مبدأ اللذة كأحد الوظائف العقلية ويعني ان الكائن دائماً لديه نزوع ثابت إلى الحصول على اللذة وتجنب الألم من خلال التنفيس عن التوتر.

الانا Ego

تحت تأثير العالم الخارجي الواقعي الذي يحيط بالإنسان نما جزء من (الانا الادنى) نمواً خاصاً، وتزود بأعضاء- الحس (لاستقبال المنبهات) وبجهاز حركي- للوقاية من التنبيه المفرط، فنشأت منظمة خاصة أخذت تعمل كوسيط بين (ألانا الادنى) وبين العالم الخارجي وقد أطلق على هذا الجزء من الحياة العقلية اسم (الانا)، وهو جانب من الشخصية يتكون بالتدريج من اتصال الطفل(الإنسان) بالعالم الخارجي الواقعي عن طريق حواسه، مثل: السمع، والبصر واللمس وعن طريق صلته بأمه وخبراته الحسية، يتعلم انه لا يستطيع ان يظفر بما يريد متى آراد وكيفما أراد، وان هناك ضروباً من السلوك تجلب له السرور وآخرى تجلب له الالم، كما يدرك ان الإرضاء الفوري يجلب له المتاعب فيبدأ تعلم الانتظار والاحتمال المؤقت، وعلى هذا النحو يتكون (الانا) وينمو بتأثير الخبرات المؤلمة والتربية واللعب فيحد من اندفاع (الانا الادنى) ويعمل على ضبطه وتوجيهه، اذ ان(الانا) مركز الشعور والإدراك والحكم والتبصر في العواقب، كما انه المشرف على الأفعال الإرادية، اي المشرف على الجهاز الحركي الإرادي، فعن طريقه تتحقق الدوافع او لا تتحقق، و(الانا) تعمل على وفق مبدأ الواقعية والطريقة الثانوية، وهذا يعني ان (الانا) تؤجل تفريغ التوتر الناتج عن غرائز(الانا الادنى)عن طريق استخدام آليات معينة تسمى آليات الدفاع، ويقوم (الانا) بمهمة

حفظ (الذات)، وهو يقوم بهذه المهمة في ما يتعلق بالأحداث الخارجية، بتخزين الخبرات المتعلقة بها في (الذاكرة) إما ما يتعلق بالإحداث الداخلية، اي في ما يتعلق(بالانا الادنى)، فيقوم بمهمة الحفظ بواسطة: القبض على زمام المطالب الغريزية او بإصدار حكمه فيما اذا كان سيسمح لها بالإشباع، او فيما اذا كان يرى تأجيل هذا الإشباع الى أوقات وظروف تكون مناسبة في العالم الخارجي، أو بقمع تنبيهاتها كلية، ويمكن اختصار مفهوم الانا على انه الأداة الإدارية للشخصية المتكيفة جيداً، والمسيطرة عليها، وتتحكم في الانا الادنى والانا العليا، كما إنها تصر على الاحتكاك في العالم الخارجي لكل ما تولع به الشخصية من اجل حاجاتها البعيدة المهملة، ان مبدأ الانا الأولي هو الواقع، اما مبدؤها الثانوي فهو التفكير او القدرة على حل المشكلات، وهي ذات تنظيم معقد يعمل للولوج بين الانا الادنى والعالم الخارجي بطريقة نفسية.

الذاكرة او الحافظة memory

إحدى الوظائف العقلية المختصة بالاحتفاظ بذكريات الفرد وما مر به من تجارب وما تعلمه من معلومات، وبأستدعاء ما يحتاجه الفرد من كل ذلك عندما يكون في موقف يتطلب منه ذلك، كموقف التلميذ في اختبار يطلب منه ذكر ما حصله من معلومات في موضوع معين، وتعد ذاكرة الفرد إحدى قدراته العقلية، ولذا فالناس تتفاوت فيما بينهم من حيث قوة الذاكرة، وان كانت الذاكرة تتأثر عادة بدوافع الفرد وبتكوينه النفسي عموماً فتعمل دوافع الفرد الشعورية واللاشعورية على الاحتفاظ في ذاكرته ببعض المعلومات ونسيان الآخر.

آليات الدفاع Defense Mechanisms

ميكانيزم (ميكانزمات الدفاع) هو هذه الوسيلة او الوسائل التي تتخذها الانا لاشعورياً لتجنب التعبير المباشر عن النزعات والوجدانان التي تهدد اتزانه، وكأن ميكانزم الدفاع يعبر عن دافع لا شعوري، ويهدف لتخفيف الحصر او الدفاع ضد خطر ما، ويمكن ربط الدفاع المتكرر بسلم الأمراض النفسية والعقلية وذلك في إطار دينامي بطبيعة الحال.

الانا العليا Highest Ego

هـي الجانـب الرئيسـي في نظـام الشخصـية والجانـب الأخلاقـي القـانوني للشخصية، وتمثل ايضاً الجانب المثالي بدلاً من الجانب الواقعي وتكافح للإتقان بدلاً من الواقع او اللذة، ان الانا العليا هي القانون الأخلاقي للشخص، وهـي تنمو خارج الانا نتيجة لتشبه الطفل بمقاييس أبويه، ملاحظاً ما هو جيد وما هـو طاهر وما هو رديء وآثم، وبالتشبه بالسلطة الخلقية لأبويه فأن الطفل يستبدل سلطاتهم بسلطته الداخلية الخاصة، وان المدة الطويلة نسبياً خلال اعتماد الطفل على أبويه تكون الانا العليا التي تتكون من قسمين:-

1. الانا المثالية: انها تطابق تصوراته بما يعتبره أبواه جيداً وأخلاقياً ويوصل الأبوان مقاييسهما وقيمهما من العفة والطهارة الى الطفل عن طريق تشجيعه لسلوكه على وفق تلك القيم او المقاييس.
2. الضمير: انه يقابل أفكار الطفل حول ما يتصوره لما يعتبره أبواه ويحسان به على انه رديء خلقياً، وهذه الصورة تتكون من خلال التجارب للعقوبات واذا ما عوقب غالباً لأنه قذراً فحين اذ تعتبر القذارة امراً رديئ، ان الثواب والعقاب اللذين يسيطر بهما الوالدان على محتويات(الانا العليا) للطفل، فيكونان على نوعين؛ الأول جسمي والثاني نفسي، ان الإثابة الكثيرة لـ (الانا العليا) تؤدي الى النرجسية كما ان الإفراط في عقوبة (الانا العليا) تؤدي الى (الماسوشية) ان(الانا الادنى) و(الانا العليا) يشتركان في شيء واحد بالرغم من الفرق الأساسي بينهما فكلاهما يمثل سلطة الماضي (فالانا الادنى تمثل سلطة الوراثة، والانا العليا تمثل في الأصل السلطة التي خلفها الناس في الفرد)، اما الانا؛ فهي على الأخص مقيده بخبرة الفرد الخاصة اي بالأحداث العرضية العادية اذا كانت(الانا الادنى) نتاج التطور، وينظر اليها على أساس انها الممثل النفسي للعوامل البيولوجية الموهوبة للفرد، وان(الانا) هي نتاج التفاعل الفردي وتمثل الواقع الموضوعي المتخصص بالطريقة العقلية، فأن(الانا العليا) يمكن ان يقال عنها بأنها نتاج التكيف الاجتماعي ومركب التقاليد الحضارية وتمثل الجانب المثالي.

الماسوشية Masochism

الماسوشية او الماسوكية :شذوذ جنسي يرتبط فيه الاشباع بالعذاب والألم او بالإذلال الذي يلحق بالشخص، يوسع (فرويد) فكرة الماسوشية إلى ما يتجاوز الشذوذ الذي وصفه علماء الجنس، وذلك من خلال وضع يده على عناصر ماسوشية في العديد من التصرفات الجنسية وبأكتشاف اصول اوليه لها في الجنسية الطفلية، هذا من ناحية، واما من الناحية الثانية فهو يعرض اشكالاً مشتقة منها، وخصوصاً (الماسوشية الخلقية) التي يبحث فيها الشخص، بدافع من شعور لاوعي بالذنب، فهي عبارة عن ايجاد اللذة من خلال ايلام الانا، وهي تدل على كل المواقف السلبية من الحياة الجنسية والموضوع الجنسي، وأقصاها تعلق الاشباع الجنسي على معاناة الالم البدني والنفسي من جانب الموضوع الجنسي، فالأنثى غالباً ما تكون ماسوشية ولا تحصل اللذة الا اذا ضربت من اجل اللذة.

النرجسية Narcissism

حب الانا، او المبالغة في حب الانا: وفي التحليل النفسي، مرحلة مبكرة من مراحل النمو النفسي تتسم بالاهتمام المفرط بالنفس ونقص الاهتمام بالاخرين، ولكن النرجسية عندما تستمر مع الفرد رغم تجاوزه مرحلتها في تطوره، يقال ان الفرد قد تثبت عليها، وعند اذن يتسم الفرد بحب ذاته حباً مرضياً، وقد يفتتن بجسده بحيث تصبح النرجسية انحرافاً جنسياً، والاشتقاق هنا من الأسطورة الإغريقية حول(نرجس)الشاب الذي وقع في غرام صورته التي راها على سطح المياة.

الهلوسةRaving:

ادراك خاطئ لمثير غير موجود في الواقع الخارجي، كأن يسمع المرء اصواتاً تحادثه، في حين انه لا يوجد احد فعلاً يتحدث اليه، او يحس بحشرات تزحف على جلده حيث لا توجد حشرات قط على جلده، وعندما تظهر الهلوسة بأستمرار وبشكل ثابت تكون دليل على وجود مرض عقلي شديد، والهلوسة غير الخداع الحسي، لان الخداع الحسي خطأ في ادراك مثير حقيقي موجود في الواقع

الخارجي كأن يظن المرأ ظل شجرة شخصا يتربص له ويريد قتله، وتقوم الهلوسة على رغبة ينكرها الأنا ويكبتها، ومن ثم تستحيل لا شعورية، وتنشط تشق طريقها من جديد الى الشعور مستعينة بالطريقة الوحيدة التي تستطيع ان تظهر بها من جديد، بأن تتنكر وتتقنع، ويتم لها ذلك بالتمويه على(الانا) بأنها قادمة من العالم الخارجي، بأن تبدوا للشعور في مظهر حسي خارجي، وهناك عدة انواع من الهلوسة: (1) الهلوسات السمعية، (2) هلوسات حسية مشتركة، (3) هلوسات لمسية، (4) هلوسات قبيل الاستغراق بالنوم، (5) الهلوسات التصغيرية، (6)الهلوسات الزائفة، (7) الهلوسات الانعكاسية، (8) هلوسات بصرية، (9): صور هلاسية.

الغريزةInstinct:

دافع فطري موروث في الكائن الحي انسان كان ام حيوان، وهو عام في كافة افراد النوع الواحد، وتختلف في عددها وانواعها واشكالها من نوع حي الى آخر كغريزة البحث عن الطعام(الجوع)، وغريزة الامومة وغريزة الخوف وغريزة بناء العش والغرائز الجنسية... والغرائز لايمكن ان يستغنى عنها في النوع، فهي دوافع أساسية بدون إشباعها يتهدد الفرد بالتدمير او يتهدد النوع كله بالفناء، ان نظرية الغرائز ركن مهم من أركان نظرية (فرويد) في التحليل النفسي في عدها الطاقة التي تسير كل أفعال الشخصية، حيث يرى ان جميع الظواهر النفسية سواء كانت شعورية ام لا شعورية، وسواء كانت مرضية ام سوية انما تصدر عن قوى حركية (ديناميكية) أساسية تنبعث عن التركيب الفسيولوجي والكيمائي للكائن الحي، وتسمى هذه القوى بالغرائز، وهي الطاقة التي تصدر عنها جميع ظواهر الحياة، وقد حاول(فرويد) أول الأمر ان يفسر جميع الظواهر النفسية بأفتراض وجود مجموعتين أساسيتين من الغرائز: المجموعة الأولى هي (الغرائز الجنسية) والتي تصدر عنها طاقة خاصة تسمى (اللبيدو) وهي تهدف دائماً الى الاشباع واللذة، والمجموعة الثانية هي غرائز (الانا) ومهمتها العمل على (حفظ الانا) وذلك بمراعات العالم الخارجي ومقتضيات الواقع من جهة، وبكبت الدوافع الجنسية التي تتعارض مع مقتضيات الواقع او مع وظائف غرائز(الانا) من

جهة اخرى وقد عدل(فرويد) فيما بعد نظريته في الغرائز بعد ان وجد ان هناك ميل لدى الفرد في الهدم والعدوان الأمر الذي دعاه الى افتراض غريزتين أساسيتين فقط هما(ايروس) و(غريزة الهدم).

ايروس Eroos :

في الميثولوجيا الاغريقية هو الإله المسؤل عن الرغبة، الحب والجنس، وتمت عبادته آله للخصوبة، والمماثل الروماني له هو(كيوبد)، كلمة (erotic) الانجليزية مشتقة من (eros) ومعناها جنسي أوهواني، ويقيم(فرويد) فلسفته في الحياة على مقولتين او دعامتين، ويجعل على عرش العالم مبدأين، يسمي احدهما (ايروس) وهو مبدأ الطاقة التي تنفخ فيه الحياة وتحفظها عليه وتجمع بين الناس وتربط بينهم برباط الحب فتتكون الأسر، فالمجتمعات الكبيرة فالإنسانية بعامتها، والآخر (اناتكيه)- مبدأ الضرورة- الذي يشد الناس الى العمل فيكون الاجتماع والتعاون والبناء والانتاج والامتلاك، علماً ان (اناكيه) هو مبدأ (ماركس) او الضرورة او الدوافع الاقتصادية التي قال بها والتي تفعل فعلها في الإنتاج الفكري والفني والخلقي للإنسان، وقد يصوغ(فرويد) نظريته بطريقة أخرى فيطلق على(ايروس) مبدأ اللذة، وعلى (اناتكيه) مبدأ الواقع، ويقول انهما مبدءان يحكمان الإنسان منذ قديم الزمان، وسوف يحكمانه الى الأبد.

مذهب النشوء Evolution doctrine

نشأت الانواع العضوية الحالية من انواع اقل تنظيماً من خلال سلسلة من التغيرات التقدمية، ويناقض مذهب النشوء، المذهب الاحداثي Creationism الذي يقول بأن كل نوع من انواع المخلوقات خلق بمعزل عن المخلوقات الاخرى اي ليس عن طريق التطور لكائنات اقل تعقيداً في تركيبها، وحسب نظرية(داروين) و(والاس): يحدث التطور نتيجة تغير أو طفرة في ميزات قابلة للتوريث ضمن مجموعة حيوية على امتداد أجيال متعاقبة، كما يحدده التغيرات في التكرارات الألية للجينات، ومع الوقت، يمكن أن تنتج هذه العملية ما نسميه تنوعاً، أي تطور نوع جديد من الأحياء بدءاً من نوع موجود أساساً، وبالنسبة لهذه النظرية

فإن جميع المتعضيات الموجودة ترتبط ببعضها البعض من خلال سلف مشترك، كنتيجة لتراكمات التغيرات التطورية عبر ملايين السنين.

نظرية الكبت Repression Theory:

يرى(فرويد)ان نظرية الكبت هي التي توضح مفهوم اللاشعور وبعبارة أخرى انه استمد مفهومه عن اللاشعور من نظرية الكبت، وعد المكبوت بوصفه نموذجاً للاشعور، ومع ذلك فهو يرى وجود نوعين من اللاشعور، الاول اللاشعور الذي يكون كامناً لكنه يستطيع ان يصبح شعورياً، والثاني اللاشعور المكبوت الذي لايستطيع بذاته وبدون كثير من العناء ان يصبح شعورياً، فما هو كامن ولا شعوري فقط بالمعنى الوصفي وليس بالمعنى الدينامي-الحركي- يكون قبل (شعورياً)، اما لفظ اللاشعور فهو للمكبوت اللاشعوري بالمعنى الدينامي، وهنا تظهر ثلاثة مستويات في الحياة العقلية هي:(الشعور) و(ما قبل الشعور) و(اللاشعور)، حيث انه توجد لدى كل فرد منظمة دقيقة للعمليات العقلية تدعى (الانا) ويشمل هذا (الانا) (الشعور) كما انه يشرف على وسائل الحركة، اي تفريغ التهيجات في العالم الخارجي، وهو المنظمة العقلية التي تشرف على جميع العمليات العقلية، وهي التي تنام ليلاً لكنها تستمر بالمراقبة على الأحلام، وعنها أيضاً يصدر الكبت الذي تمنع به بعض نزعات العقل لا من الظهور في الشعور فحسب بل تمنع أيضاً من الظهور في سائر صور الظهور في النشاطات الأخرى، وتظهر هذه النزعات المكبوتة أثناء التحليل، متعارضة مع (الانا)، ويصبح من مهمة التحليل إزالة المقاومات التي يبذلها (الانا) حتى لا يجابه هذه النزعات المكبوتة، والكبت (Refoulement) عملية يرمي الشخص من خلالها إلى ان يدفع عنه التصورات(من افكار او صور او ذكريات) المرتبطة بالنزوة إلى اللاوعي او ان يبقيها فيه، ويحدث الكبت في الحالات التي يهدد فيها اشباع احدى النزوات-القادرة على حمل المتعة للشخص بحد ذاتها-بالتسبب بالازعاج اتجاه مطالب اخرى، والكبت هو من اهم الآليات الدفاعية واشدها فطرية وبدائية، ويتضمن محاولة نسيان المشاكل ودفعها الى اللاشعور، فماهية الكبت تتمثل في عملية الإقصاء من الوعي والابتعاد عنه، ويمنع الانا الدوافع الهائجة من

ان تتحقق بصورة مباشرة يمكن ان تضر بالانا، والكبت قد يمنع الفرد من تذكر ذكريات هي بمثابة صدمات آليمة، فيعمل على سحبها من دائرة الوعي الى مستوى اللاشعور لكي يحاول الإنسان تلافي شعوره بعدم الارتياح والقلق والذنب، ويرى (فرويد)ان الكبت آلية عامة تحدث عند كل الناس، وانها بالحقيقة أصل كل الآليات والحيل الدفاعية الاخرى، اذ يعد الكبت سلوكيات نفسية تُمارس من قبل الذات أو الآخر، على صعيد الفرد أو المجموع، وتتم في نطاق اللاوعي، وتمثل عائقاً أمام الحرية الفردية، وتمنع ظهور الرغبات والغرائز والأفكار، وقد تولّد آثاراً سلبية تنعكس على سلوكيات الوعي.

التثبيت Fixation

هو واقعة تعلق اللبيدو المفرط بأشخاص معينين او صور هوامية معينة وإعادة انتاج اسلوب ما من الاشباع والابقاء في تنظيمه تبعاً للبنية المميزة لاحدى مراحله التطورية، وقد يكون التثبت صريحاً او راهناً، وهو يشكل إمكانية غالبة تفتح امام الشخص طريق النكوص، وتفهم فكرة التثبت عموماً ضمن اطار مفهوم تكويني يتضمن تقدماً منتظماً للبيدو (التثبت على احدى المراحل)، ويمكن عده بصرف النظر عن أي مرجع تكويني، وضمن اطار النظرية الفرودية عن اللاوعي، بأنه يدل على أسلوب تسجيل بعض المحتويات ذات القيمة التمثيلية(من مثل التجارب والصور الهوامية، والهوامات) التي تستمر في اللاوعي بشكل لا تحول فيه، والتي تظل النزوة مرتبطة بها حيث ان الاضطرابات في نمو شخصية الفرد قد تؤدي الى التثبيت وفي حالة التثبيت في مرحلة من مراحل النمو فأن القسم الأكبر من الطاقة الأساسية اللبيدية يبقى مستغلاً في تلك المرحلة تاركاً القليل من الطاقة للمراحل اللاحقة، ويرى(فرويد) ان العوامل التي تؤدي الى التثبيت هي:

1. الإشباع الزائد 2. الشعور بالإحباط

والتثبيت هو التوقف في النمو النفسي نتيجة الإحباط والحصر بحيث لا ينتقل المثبت الى المرحلة اللاحقة من مراحل النمو، لان الانتقال اليها يكون مشحوناً بالحصر، والمثال على ذلك الشخص الراشد الذي يعتمد على الآخرين،

فالمفروض انه قد بلغ الرشد وعليه ان يأتي سلوكاً ناضجاً يؤكد به استقلاليته، الا ان هذا الاعتماد عن الآخرين الذي يطبع سلوكه، دليل على انه ما يزال في الطفولة النفسية، وما يزال يتصرف كالاطفال.

الاحباط frustration

هو تعبير عن الانزعاج الشديد الذي يطال الحالة النفسية عندما لاتحصل الانا على الموضوع الذي يؤدي إلى اكتفائها، رغم الالحاح او الجهد المبذول للحصول عليه، مثلاً الطالب الذي يبذل جهداً كبيراً للنجاح في الامتحان، فيحصل على الفشل، فيصاب بأحباط شديد، او العاشق على موعد مع عشيقته فيطول انتظاره دون ان تأتي اليه، يصاب بالاحباط، كذلك الام عندما ترفض لطفلها موضوع طلبه، فيحصل له تضرر نفسي.

عقدة اوديب Complexes Oedipus

انها الجملة المنتظمة من رغبات الحب والعداء التي يشعر بها الطفل اتجاه والديه، تظهر هذه العقدة في شكلها المسمى ايجابياً كما في قصة اوديب-الملك، أي؛ رغبة في موت المنافس وهو الشخص من الجنس نفسه، ورغبة جنسية في الشخص من الجنس المقابل، اما في شكلها السلبي فتأخذ منحى مقلوب أي؛ حب للوالد من الجنس نفسه وحقد حسود للوالد من الجنس المقابل، وتبلغ عقدة اوديب تبعاً لـ(فرويد) ذروتها ما بين ثلاث وخمس سنوات، خلال المرحلة القضيبية: ويسجل افولها الدخول في مرحلة الكمون، وتتأجج من جديد في مرحلة البلوغ، حيث يتم تجاوزها بدرجات متفاوته من النجاح من خلال نمط خاص من اختيار الموضوع، وتلعب عقدة الاوديب دوراً اساسياً في بناء الشخصية وفي توجيه الرغبة الانسانية، ويعتقد(فرويد) بأن الذكر في المرحلة القضيبية من نمو الشخصية يتجه بالحب نحو أمه ويشعر بالكراهية نحو الأب الذي يعد المنافس على حب الأم (عقدة اوديب).

مرحلة الكمون Cumin Stage:

من اصطلاحات المدرسة التحليلة، تحدث بين الرابعة او الخامسة وبين بداية المراهقة، وتحدث بعد التطور الاوديبي وتنتهي بالبلوغ، وهي فترة هدوء بين دراما الطفولة وعواصف المراهقة، وليس من الواضح ما اذا كانت فترة الكمون فترة فطرية وظاهرة انسانية عامة تختص بأطالة مرحلة عدم النضج الذي يتسم بها التطور البشري، او انها شيء تنفرد به الثقافات التي تكثر فيها المحظورات، الكف والكبت، والتي يخضع فيها السلوك الطفولي والجنسي غير الناضج للقيود، وتماثل فترة الكمون المرحلة او الطور الرابع من اطوار اريكسون الانسانية، وهي المرحلة او الطور الذي يشغل فيه الطفل بأكتساب المهارات تمتد من السادسة الى الثانية عشر، وتبدأ عندما تحل عقدة أوديب وعقدة الكترا، ولا تظهر في هذه المرحلة الدوافع الجنسية كعامل مهم ومؤثر في تكوين الشخصية.

القوى الدافعة او الغرائز Intincts and motive forces:

في معناها الأصل دافع حيواني، من كلمة(Instinctus) اللاتينية، وهي محرك فطري بيولوجي، ولها محرك بيولوجي يمدها بالطاقة ولها هدف يشبعها او يفرغ طاقتها، وفشل الغريزة او الدافع في العثور على هدف والإشباع يكون بسبب الإحباط الغريزي، وتنفعل الانا بزيادة التوتر الغريزي الذي يفوق طاقته على الاحتمال، بالقلق، وينبهه القلق الى اتخاذ إجراءات دفاعية، ورروجه (فرويد) الى نوعين من الغرائز متعارضين، وسبب تعارضهما وصراعهما: العصاب، وحتى سنة1920 كان النوعان في رأيه هما غرائز الانا او الغريزة الجنسية، او غرائز الحياة، وغرائز الموت أو التدمير وان التنوع لموضوع القوى الدافعة بشكل ميول واتجاهات ونمو العمليات النفسية (الإدراك الحسي، التذكر، والتذكير) يجعل الشخصية ككل متكامل اكثر، وهذا يعني ان الطاقة يتم تبادلها بين الجوانب الثلاثة، وتكون أكثر انسجاماً مع العلم الخارجي، وان القوى الدافعة والقوى الرادعة تصيران أكثر ثباتاً، وكلما ازداد عمر الفرد، انصقلت وظائف الشخصية وكانت اكثر انتظاماً واثبت نمطاً.

عدم الكفاية او عقدة النقص

تنشأ من الصراع بين الدافع الى تحصيل الاعتراف وبين الخوف من الاذى الناشئ من الإحباط الذي سبقت تجربته كثيراً في مواقف متشابهة في الماضي، مما يترتب عليه سلوك دفاعي تعويضي، او عدواني في الكثير من الحالات، يتم لا شعورياً، والتعبير من وضع(الفريد ادلر)، يقصد به تجمع الأفكار والمشاعر كرد فعل للإحساس بنقص ومنها الشعور بالنقص او الدونية: الشعور بالضعف واللاحول النسبي او العجز الذي يحسه كل الأطفال، والذي يقوى بشدة احياناً بسبب نقائص خاصة بدنية او صحية، او بسبب تشوهه او عيب، ويحث دائماً على زيادة الجهد للحصول على اعتراف الآخرين، ولبلوغ التفوق عليهم طبقاً لمفهوم (ادلر)، يؤدي في الكثير من الأحيان الى أعراض عصابية مختلفة، بما فيه عقد النقص.

التقمص Metempsychosis

وهو ان يجمع الفرد او يتبنى صفات مرغوبة؛ ويشكل نفسه على غرار شخص آخر يتحلى بهذه الصفات، اي ان الفرد يتوحد او يندمج في شخصية شخص آخر فيه صفات مرغوبة لا توجد لدى الفرد، مثل تقمص شخصيات الأبطال والنجوم والوالدين والمعلمين...الخ، وهي عملية لا شعورية يتم فيها امتصاص الشخص لصفات شخص آخر يعجب به ومن ثم يتصرف وفقها سواء كانت تلك الصفات حسنة او سيئة، ويكون التقمص في المراحل الاولى من حياة الانسان له وظيفة كبيرة في نمو الفرد فعن طريقه يحصل النمو اللغوي والخلقي والاجتماعي` وقد يحدث التقمص بالتوحد مع جماعة او هيئة ذات مكانة مرموقة في المجتمع، والتقمص عامه يؤدي الى زيادة شعور الفرد بقيمته، ان قراءة الروايات ومشاهدة المسرحيات تساعد الفرد في الحصول على اشباعات بديلة وهمية، ان شخصيات الشاشة السينمائية تكون لها المحاولات ومحنة ومطالب وحاجات الفرد، حيث ان كاتب النص الروائي او المسرحي يدرك ان التقمص ممكن ان يحدث بحيث يجعل نهاية القصة سعيدة، وبذلك يشعر الشخص المتلقي بخفض التوتر، ولا ينتهي التقمص بنماذج ادبية، فالأطفال يتقمصون شخصيات

إبائهم، أي يوحدون أنفسهم بها ، وبذلك يكسبون بعض القوة التي يتوقون اليها ، والتقمص هو عملية غالباً لاشعورية ، تحدث نتيجة ارتباط انفعالي، يسلك فيها الشخص، او يتصور نفسه كما لو كان هو الشخص الذي ارتبط به.

الاستبدال والتسامي

في حالة عدم تمكن الفرد من خفض التوتر وإذا كانت الواسطة غير صالحة فأن القوى الدافعة يمكن ان تتحول من تلك الواسطة الى أخرى صالحة، وهذا يعني ان الطاقة النفسية تمتلك الإمكانية على التحول وان الإجراءات التي يعاد فيها تحويل الموضوع تدعى بالأستبدال، هذا وان نمو الشخصية يتدرج بمقياس واسع النسق من الطاقة وهو الاستبدال او التحويل او التعويض للموضوع، وان مصدر الغريزة وهدفها يبقيان ثابتين وحينما تستبدل الطاقة فأن الذي يتغير هو الواسطة لتحقيق الهدف، ومن الجدير بالأنتباه ان أسباب الاستبدال هي نفسها تنتج نمو الشخصية، اذا ما منع الفرد من مقابلة التوتر في الطريق مثلاً، فلا شك انه سوف يفتش عن مخرج أخر يكون مماثلاً للطريق الذي حرم عليه تخفيض التوتر، واذا ما أحبط المخرج الثاني فسيحاول الحصول على مخرج ثالث وهكذا حتى يحصل على ما يفيد خفض التوتر، وحينما يقال ان موضوعاً ما اقل إشباعاً من موضوع آخر فهذا يعني ان عملية الاستبدال تنتج تخفيضاً في التوتر ولكنه اقل من انتاج الموضوع الاصلي، وبمعنى آخر ان التعويض البديل لموضوع آخر يترك الفرد في توتر راكد او توتر لا يقابل، اي ان الاخير يكون حلاً ودياً، فالمستعاض به أحسن من لا شيء، فأذا كان المستعاض به يمثل هدفاً حضارياً سامياً، فأن هذا النوع من الاستبدال يدعى بـ(التسامي) او الاستعلاء وامثلة هذا الاستعلاء تكون في نيل الطاقة لما هو عقلي وإنساني وثقافي وذوق فني مناسب، فالتعبير الواضح للغرائز الجنسية والغرائز العدوانية تتحول الى صور من السلوك غير جنسية وغير عدوانية، علماً بأن كلاً من المصدر والغاية للطاقة الغريزية يبقيان نفسهما في كل الفعاليات المتسامية، وإنهما يؤثران في كل حالات الاستبدال، اما الذي يتبدل فهو الموضوع او الوسيلة التي يتم بها تخفيض التوتر.

الاسقاط Progection:

تلجأ(الذات) الى إخراج الدفعات العدوانية مثلاً، او تهديدات الضمير، بأن تنسبها للعالم الخارجي او أشخاص آخرين، فبدلاً من ان الفرد يقر بأنه يكره شخصاً فهو ينسب الكراهية لذلك الشخص، فبدل القول اني اكرهه تصبح هو يكرهني، وقد يشعر الشخص بعذاب الضمير فيخفف من عذابات ضميره بأن يقول اني مضطهد، والإسقاط يفيد في خفض التوتر نتيجة استبداله للخطر الأكبر بخطر اقل شأناً، كما انه يتيح الفرصة لمن يلجأ الى الإسقاط ان يعبر عن دوافعه تحت ستار الدفاع عن النفس، وان هذه الميكانيكية تظهر فيها رغبة او مزية او مثل اعلى، كشيء خارج شخصية الفرد تسمى (الإسقاط)، انه واحد من اكثر الحلول الجزئية للصراع شيوعاً انه يحدث في الغالب ايضاً لدى الناس الأسوياء، وهو المظهر السيكولوجي المسيطر في العصاب المسمى (البارانويا) وهو يبدو واضحاً تماماً في البارانويا الحادة مثلاً ؛ حيث يقع الرجل في خوف من تصور ان رجلاً آخر يرغب في الاختلاء به وإيذائه او اجباره على ممارسات غير مرغوبة، ويكشف التحليل انه يعزو هذه الرغبات الى الآخرين، فأن الفرد يكشف عن الدوافع الغير سوية النشطة في داخله، والإسقاط يظهر في كل حلم، لان الأحلام لأتمثل الأفكار فقط، بل تمثلها أساساً في صور مرئية، حيث يمكن للفرد ان يشاهد فيها ليلياً الشكل الأولي للإسقاط.

الفوبيا او الرهاب Phobia:

هلع مرضي من شيء او موقف، ومن ثم هناك خوف مرضي من الاماكن المكشوفة، ومن الاماكن المغلقة، ومن العناكب والثعابين...الخ، والفوبيا نوع من العصاب، عرضه الغالب الخوف المرضي السابق من شيء او موقف معين، يثير رغبات مكبوته، عادة اوديبية، كما يثير الدفاعات ضد هذه الرغبات، ولان الهلع لا شعوري، فمحاولة الهرب بتجنب الموقف الخارجي قد يبعد الخوف ولكنه لا يعالج الفوبيا، ويعمل ميكانزم الفوبيا على اربع مراحل: فالرغبة اللبيدية يمكن ابعادها بتحريك رغبة عدوانية، كما ان الرغبة اللا شعورية يمكن اسقاطها على شيء او موقف خارجي، ثم تزاح من هذا الشيء او الموقف الى شيء

اخر ثانوي، ومن ثم يخشاه المرء ويتجنبه وقد تستمر العلاقة بين المرء وبين الشيء الاول الذي تم عليه الاسقاط ولكنها تكون لاشعورية، والشخصية الرهابية ضرب من الشخصية العصابية تحل صراعها الغريزي بأستخدام ميكانزم الفوبيا، اي بالاسقاط والازاحة والتجنب، والشخصيات الرهابية تتميز بالكف الشديد والخوف المفرط والقيود الشديدة تفرضها على نفسها وتميل الى تجنب المواقف التي تسبب لها الحصر، ولكنها لا تعد ذلك شيئاً مرضياً فيها وقد تلجأ الشخصية الرهابية الى اشياء او اشخاص تظن انها تحميها، وتمثل بالنسبة لها الاب الحامي المثالي، ولا تنفصل عنها ابداً.

التكوين ألضدي:

ان الغرائز ومشتقاتها يمكن ان ترتب بصورة زوجية، اي الحياة ضد الموت، والعمل ضد الكسل، والتسلط ضد الخضوع...الخ، وهكذا فحينما تكون احدى الغرائز منتجة للقلق، وذلك بالضغط الجدي على(الانا) اما بصورة مباشرة وذلك بواسطة (الانا العليا)، فأن(الانا) يمكن ان تحاول وضع دافع المضايقة جانباً وتركز على ما هو الضد، وان المخاوف الشاذة (الفوبيا) كمثال للتكوين الضدي، فالشخص يريد ما يخافه، وفي الحقيقة انه لا يخاف ذلك الشيء وإنما الذي يخافه هو الرغبة لذلك الشيء، ان الخوف الفعال يمنع الرغبة الرهيبة من الإشباع، هذا مع العلم بأن التكوين الضدي يخرج من (الانا العليا)، وفي الحقيقة ان (الانا العليا) يمكن ان يفكر بها على اساس انها تنظيم للتكوين الضدي الذي نما من اجل حماية الانا من الانا الادنى ومن العالم الخارجي، فالمثالية للعفة والطهارة من الجائز ان تكون عكسياً ضد موضوع القوى الفطرية الدافعة بدلاً من القيم الواقعية التي يمكن ان تعيش ايضاً، ان التكوين ألضدي يتعين ضد التهديدات الخارجية، كما يكون بالتهديدات الداخلية، فالفرد الذي يخاف من شخص آخر من الجائز انه يميل الى العكس ليكون صديقاً له، او ان الخوف من المجتمع قد يأخذ الصورة المطلقة للطاعة العمياء والشديدة لتقاليد المجتمع، ولهذا يكون التكوين ألضدي تكيفاً للقلق

ولكنه غير معقول، ففيه صرف للطاقة، للخداع ولإغراض الرياء، فالحقيقة تخزن وتكون الشخصية جامدة وغير مرنة.

رينية ماغريت Renc´ Magrit 1898-1967م

تلقى تعليمه الأول في الفن بأكاديمية الفنون الجميلة في مدينة بروكسل البلجيكية، وكانت أعماله الفنية متأثرة بعدة اتجاهات فنية، وبعد تخرجه من الأكاديمية تأثر بالفنان الإيطالي(دي شريكو) فقرر الانضمام إلى الفنانين السرياليين البلجيكيين، متخذاً أسلوباً خاصاً لنفسه في هذا الاتجاه، واستمر بعد ذلك لفترة طويلة يرسم وفق أسلوبه الخاص لغاية عام (1940م)، الذي بدأ فيه (ماجريت) يربط العناصر الشكلية في لوحاته بطرق متناقضة غير اعتيادية أو غير مألوفة تخالف معظم الفنانين السرياليين في عصره، فقد رسم موضوعات تتناول مشاهد من الموت، وتوابيت الموتى، والحياة الساكنة التي لا حركة فيها، وأعماله موجود في معظم المتاحف البلجيكية، وفي متحف القرن العشرين في فينيا، و متحف الفن الحديث في باريس، ومتحف جوجنهايم، و متحف البندقية، وأيضاً لدى معظم هواة الفن، ومحبي جمع، واقتناء الأعمال الفنية في مختلف العالم، ولقد انطلق بأسلوبه الذي يجمع بين مختلف وسائل الايهام البصري بدوره من الوصفية والبنية الفضائية لدى (شيركو) وبآستخدامه لكل هذه الوسائل التقنية، يتوصل (ماغريت) الى خلق مناخ سريالي من دون اللجوء الى غرابة صور (ارنست) وإشكال (ايف تانغي) العضوية وهذيانات (سلفادور دالي) مكتفياً بالتقابلات بين المساحات المسجلة والفراغات، والتباينات، والشفافيات... والطابع التجريدي العام، وبفضل هذه الوسائل التقنية التي حدث منها كل ما من شأنه ان يخفف من الصفاء الشاعري ولم يضف اليها بالنتيجة استنباطات جديدة، يربط (ماغريت) اعماله بمفهوم (التصوير- الشعر) من خلال محاكاته للواقع الذي يعيد بنائه ويصل الى عمق الفكر عن طريق التشابه الاكثر كشفاً، والاكثر حقيقة، لكن التشابه الذي يريد بلوغه هو بالضبط تشابه ما هو مرئي وما هو مادة فكر، لأنه لا يكتفي بأن يصور ما يرى، فهو يصور ما يفكر به، وما يفكر به هو ان تحويل الأشياء الى صور يفقدها دلالتها الاساسية، لان الشيء

ليس له كما يرى وظيفة الصورة نفسها او اسمها، كما ان العلاقة بين شيء وصورته محدودة جداً أي ان هذا التحول في الدلالة هو نتيجة تمثيل الشيء على مساحة مسطحة محدودة، وحاول (مارغريت) خلق رؤية سريالية تشد الانتباه، وان تحد حدود فنه، بحقيقة كانت مستمدة من ملمح السحر الخيالي غير الملحوظ للعلاقة التي تربط بين اشكاله. هذا السحر رؤية تجسدت لدى الفنان، من خلال صورة انتشلها من الواقع وحولها الى الفكر لايجد أي علاقة تربطه مع المضمون.

المنظور الخطي Liner Perpective

يعد المنظور الخطي احد وسائل إظهار أبعاد الأشكال الموجودة في الطبيعة وكذلك علاقات تلك الأشكال مع بعضها البعض على سطح ذي بعدين بشكل يقربها من تصورنا المرئي لها بعلاقاتها المتعددة في الواقع إذ انه واحداً من التقنيات المستخدمة لخلق الإيهام بالبعد الثالث، ويعتمد هذا المنظور على إن جميع الخطوط المتوازية الموجودة في الطبيعة تبدو كأنها تلتقي في نقطة واحدة تسمى نقطة التلاشي (Vanishing Dionts) وهناك حالات تكون فيها نقاط التلاشي على خط الأفق وهي نوعان نقاط تلاشي أرضية تقع تحت مستوى النظر، ونقاط تلاشي فضائية تقع فوق مستوى النظر ويصاحب المنظور الخطي اختلاف في القياس للأشكال التي يستخدمها الفنان فالقريب يبدو كبيراً وكلما ابتعد الشكل فأنه يصغر وتقل المسافة على التوالي للإشكال المتراصة، وعليه فان " التغير في قياس الأشكال المستخدمة على سطح اللوحة تساعد على تحقيق الخدعة في العمل الفني"، ((وكأنه يحتوي على عمق (بعد ثالث) وتظهر الأشكال ممتدة وهي حقيقة وهمية ولكنها توحي بما هو موجود في الطبيعة من مساحة وعمق وبالتالي تحقق الإيحاء بالمنظور))، اذ ان المنظور الخطي لايمثل أسلوباً تقنياً فحسب بل يمثل وسيلة للرؤية وتقديراً للمسافات في المجال البصري ، ومما يزيد من عمق فكرة المنظور هو مزجه مع النواتج اللونية للمستويات المختلفة الأبعاد الفاتحة والغامقة فالمنظور الخطي يجعل الأشياء البعيدة أصغر حجمًا ورسمها قريبة من بعضها، ويوضح الرسم نقطة التلاشي، النقطة التي تتلاقى فيها

الخطوط المتوازية في نقطة بعيدة، فهو أسلوب يُستَغَل لإبراز كل من البعد والعمق من خلال شكل الأجسام وحجمها وموقعها، ويعتمد المنظور الخطي على الخداع البصري الذي يُوهِم بأن الخطوط المتوازية تبدو وكأنّها تتقارب كلما تراجعت صوب نقطة التلاشي، وهذه النقطة تمثل الموضع الذي يتراءى للمشاهد أن الخطوط المتوازية تلتقي عنده في الأفق، كما يعطي المنظور الخطي الإيهام بالعمق؛ وذلك بجعل الأجسام الأكثر بُعدًا أصغر وأقرب لبعضها بعضًا، فالمنظور الخطي هو نظام لتمثيل العمق ثلاثي الابعاد على سطح مستو ذي بعدين، وله مبدآن رئيسان: الاول ان الاشكال التي يراد لها ان تبدو بعيدة عن الناظر ترسم اصغر من التي يراد لها ان تبدو اقرب، والثاني ان الخطوط المتوازية التي تتراجع الى البعد تميل الى الالتقاء عند نقطة واحدة على خط الافق تعرف بنقطة التلاشي.

المنظور اللوني (الجوي) (Aerial Perspective)

يتجه الفنان نحو المنظور اللوني في تحقيق البعد الثالث وهي تتمازج دائماً مع المنظور الخطي من اجل تحقيق واقعيه ما في الأشكال المجسدة على السطح المستوي إذ إن الخبرة تجعله وتمكنه من الإدراك والإحساس إن الأشياء كلما بعدت عن بصره كلما كان مجال رؤيتها غير واضحة وذات ألوان فاتحة واقل بريقاً لإخفاء التفاصيل والفواصل المسافيه مع تغيرات طبقات الهواء وكثافة الفاصلة بين المتلقي والأشكال ، وكلما قربت الأشكال من المتلقي استطاع رؤيتها بوضوح وسهوله وتبدو واضحة المعالم والألوان، لهذا يلجأ الفنان إلى إظهار الاختلاف في درجة القيمة والضياء في درجة بريق اللون ليتمكن من الإيحاء بالبعد الثالث وبالتالي الإحساس بالمسافة والإبعاد كما يمكن توظيف المنظور الجوي (اللوني) من خلال التحكم في قوة الألوان سواء أكانت (حارة أم باردة) ويتحقق هذا بجعل الأشكال في مقدمة اللوحة قوية الألوان وأكثر تشبعاً، وكلما تراجعت الأشكال قلت قوة ألوانها بحيث تبدو وكأنها تتلاشى في المناطق المتأخرة، وبهذا يستطيع المتلقي تمييز الأشكال القريبة عن الأبعد منها، وبالتالي قد تم توظيف المنظور فيها، كما يعد المنظور الجوي وسيلة من وسائل التنظيم

المرتبطة بالطبيعة ارتباطاً مباشراً واذ هو وسيلة الفنان في التعبير عن العمق الفضائي وبالتالي تجسيد البعد الجمالي على السواء، فالمنظور الجوي هو طريقة للايحاء بالبعد الثالث على سطح ذي بعدين، فالاشكال التي يراد ان ترى بعيدة عن الناظر تصور على انها غير واضحة، يصعب تمييزها وضبابية في تقنية المنظور الجوي للتمثيل المكاني، ويقرب الفنان الظاهرة الجوية المدركة التي تفقد الاشياء البعيدة بواسطتها التحديد الحاد لحافاتها وتبدو اخف واقل وضوحاً من الاشياء القريبة الى المشاهد، ففي المنظور الجوي يرسم الفنان الاشكال البعيدة بألوان فاتحة واقل بريقاً من تلك التي في المقدمة، كما يخفف حواشيها بحيث تبدو وكأنها تتلاشى في المناطق المتاخمة لها.

ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci:

الفنان الاكثر نضجاً وتنوعاً لعصر النهضة الايطالي، تدرب على الرسم تحت اشراف الفنان ((فيرشيو))، وكان مخترع، عالم، معماري، موسيقي، رياضي، بالاضافة الى كونه رسام ومخطط رائع، اذ تم إرساء قواعد المنظور من قبل (ليوناردو دافنشي) فوضع جميع المرئيات في الطبيعة بأسلوب يمنح تلك الإشكال المستخدمة في اللوحة الفنية طابعاً واقعياً من خلال إظهار أبعادها الثلاثة ، اذ تبنى (دافنشي) مبدأ (المنظور الخطي)، والذي وفر للرسامين في القرن السادس عشر الميلادي وسيلة لرسم الصور التي عدّوها بمثابة التمثيل الأوفى لعمل علمي حقيقي على سطح مستوى ذي بعدين بأستخدام المنظور الخطي لإظهار البعد الثالث المتوهم، ولقد تعامل (دافنشي) مع الشكل الواقعي بمثالية علمية وبتأكيده على المنظور الذي من خلاله حقق البعد الثالث المتوهم (العمق) مما اكسب الشكل ثم الفضاء بعداً جمالياً، ولم يوظف البعد الثالث من خلال المنظور الخطي فقط، وإنما وظفه أيضاً من خلال نظريته في فن الرسم، اذ اعتقد بأن الضوء يجب ان يسقط إمام الوجه وان ذلك الوجه يجب ان يوضع قبل خلفية مظلمة أو من خلال التباين في الظل والضوء استطاع توظيف المنظور في اللوحة، وكان لهذا تأثير كبير في آساليب الفنانين فيما بعد كما ان اللعب بالألوان المضيئة والمظلمة تتولد عنه درجات البعد والقرب وله الأثر الكبير في توظيف

المنظور في عصر النهضة وتأكيد جماليته ، ففي لوحته العشاء الأخير للفنان دافنشي، نجد اهتمام الفنان واستخدامه الواعي للمنظور الخطي اذ استطاع أن يجعل الخلفية ترتد بعيداً نحو العمق في اللوحة، فضلاً عن تجسيده للأضواء والظلال المتدرجة للأشكال وهذا يعني انه عمد الى استخدام المنظور (الخطي - اللوني) بطريقة تجعلنا نشعر بالبعد الثالث على سطح ذي بعدين، ويقول (ليوناردو) ((خذ قطعة من الزجاج تعادل نصف طبقة ورق حجم رويال، وثبتها جيداً بين عينك والشيء الذي تريد ان ترسمه، ثم ابتعد عنها بحيث تصبح عينك على بعد ثلثي ذراع من قطعة الزجاج، وثبت رأسك باحكام بحيث تتعذر عليك الحركة بالمرّة، ثم اغمض عيناً واحدة، وبفرشاة او قطعة طباشير دقيقة الطرف ارسم على الزجاجة ما تراه وراءها، بعد ذلك انسخه بتخطيطه نقلاً من الزجاج على الورق..))، هذه النبذة المقتبسة من ((دفاتر ليوناردو دافنشي)) والرسام الذي يتبع هذه الطريقة وينتج رسماً قائماً على المنظور الخطي، وعند تأمل وصف(ليوناردو)، تظهر بعض التناقضات بين عملية النظر الفعلية الى العالم والمتطلبات المفروضة على الفنان الذي يرغب في رؤية صورة ما منظورياً، لكن الاكثرية من الناس لا تتابع مسيرتها في الحياة وهي تنظر الى العالم بالطريقة الثابتة التي وصفها (ليوناردو)، ولا تمسك رؤوسها ثابتة بلا حراك، ولا تغمض احدى عينيها عند التطلع حواليها، والعمل الفني عند(ليوناردو) هو مواجهة مشكلة من المشكلات الانسانية والفنية التي لم تحل، ويحتوي على دراسة كل تشعبات المشكلة، وكانت معالجته نتاج دراسات عديدة للتشريح وتعبير الوجه والطرق التي بها تعبر الحركة والاشارة عن النفس، والمنظر الطبيعي يعني دراسة الماء، الهواء، الرياح، الامطار، المنظور، فـ(ليوناردو دافنشي) ((هذا الذي يعرف كل شيء يمكنه ان يعمل كل شيء....)) ويقول كذلك ((ان المصور والنحات هما المعلمان العظيمان اللذان يكشفان لنا عن ملكوت العالم المرئي)) وقد كان (ليوناردو) يمعن في دراسة موضوعه الفني دراسة مستقصية لكل خفايا جوانبه حتى ليجد نفسه في النهاية عازفاً عن عملية انجازه، وقد كان الفن لديه، كشفاً في الدرجة الاولى لخفايا المشاعر في النفس الانسانية، وكان يقول ((ان التصوير يصل غايته عندما يكون التعبير عن اوضاع الجسم كاشفاً عن انفعالات

النفس))، اذ استمر (ليوناردو) في تكريس وقته ونشاطه لدراساته التشريحية، وقد كان هو من ابتكر النظام الذي يمثل العضلة وهي تؤدي عملها بوضوح بعد ان يجردها من كتلتها التي تخفي ما يكمن تحتها، ومن الواضح ايضاً ان الرسوم التخطيطية التشريحية التي رسمها (ليوناردو) نابعة من دراسة تحليلية فعلية على الاجسام، ومن وجهة نظر طبية. اذ لا شيء غير ذلك يفسر الرسم التشخيصي للجنين داخل الرحم.

مسرح الجيب poket Theatre

لقي مسرح الجيب اهتماماً خاصاً في الندوات الفكرية وذلك لأهمية مسرح الجيب في الوطن العربي ودوره في تكوين طليعة عربية تمتاز بالأصالة بعد أن بدأ كفكرة مأخوذة عن الشكل الغربي الذي نشأ في بدايات القرن العشرين كنوع من التمرد على الأشكال المسرحية الموروثة من القرن التاسع عشر والتي تطورت فيما بعد على يد الطليعة الأوروبية إلى أن اكتملت مع (جروتوفسكي) في مختبره المسرحي تنظيراً وتطبيقاً... اضافة الى أهمية التجريب بالنسبة لمسرح الجيب الذي يسعى نحو الخروج على المألوف والأشكال التقليدية وطرح أمثلة على ذلك من بعض الاعمال المسرحية مثل البؤساء وكاليجولا التي قدم فيها عملاً تجريبياً معتمداً على تجارب مسرح الصورة، اضافة الى إبداعات الشباب التي تمتاز بالتجريب والجدة والابتكار، اذ أن مسرح الجيب والمختبر المسرحي شكلا تجربة متقدمة في تاريخ المسرح عموماً والمسرح التجريبي على وجه الخصوص، أما القاسم المشترك بين التجارب التي تندرج تحت عنوان مسرح الجيب، ربما يمكن تلخيصه بالأمكنة الضيقة التي تعرض عليها المسرحيات وضآلة عدد جمهورها، فضلاً عن أنها تتناول عادة مواضيع ملتزمة تغرد خارج سرب التيار الرسمي في البلد أو ذاك، رغم أن هذه التجارب تشكل - في الحالة المصرية، على سبيل المثال - المورد الأول للفنانين..

المنظومة System:

هي مجموعة من المركبات والأجزاء التي تعتمد في عملها على بعضها طبقاً لتخطيط محدد يساعد المنظومة للوصول إلى أهداف محددة بعينها وتعرف ايضاً

بأنها: مجموعة من العناصر المتداخلة والمترابطة والمتكاملة مع بعضها، بحيث يؤثر كل منها في الآخر من اجل اداء وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية تحقيق الناتج الذي يراد تحقيقه من خلال هذه المنظومة، فهي " بنية ذاتية التكامل تترابط مكوناتها بعضها ببعض بينياً في علاقات تبادلية التأثير، ديناميكية التفاعل قابلة للتكييف، فالمنظومة هي بنية مفتوحة ومتطورة وليست جامدة، بنية عنكبوتية التشابك وليست خطية التتابع، أي إن المنظومة تمثل كلاً وليس فقط مجرد تجمع عدة أجزاء، إنها مترابطة مع بعضها البعض، والتغيرات التي تحدث في احد أجزائها تؤثر على بقية الأجزاء.

التجربة الجمالية Aesthetic Experiment:

ان التجربة الجمالية تعد ضرباً من الممارسة الوجدانية العقلية ومشاركة ايجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة، وعندما نمنح الشيء صفة الجمال فأننا بذلك نميزه من غيره من المعاني الاخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أي من هم على ثقافة فنية، وذلك لا يعود الى استعداد فطري انما هو استعداد اساسه التعلم والتدريب والتربية الفنية، وبهذا فأن صفة الجمال فريدة لاتتعلق بأي صفة اخرى فقد يتبدى الجمال مثلاً في اثر فني محرم دينياً او مستهجن من الناحية الاخلاقية، كما وصف لنا بعض علماء الجمال موقف الذات ازاء العمل الفني فقالوا بأن للأستجابة الجمالية السمات الآتية:

اولاً: التوقف ومعنى هذا ان ثمة فعلاً منعكساً جمالياً يتمثل في استجابة الذات للموضوع الجمالي بأيقاف مجرى تفكيرها والكف عن مواصلة نشاطها الارادي من اجل الاستغراق في حالة من المشاهدة او التأمل التي تكون بمثابة مفاجأة لها.

ثانياً: العزلة او الوحدة ومعنى هذا ان للسلوك الجمالي قدرة انتزاعية هائلة لأن من شأنه ان يستبعد من مجال ادراكنا كل شيء ماعدا الاثر الفني او الموضوع الجمالي فلا نلبث ان نجد انفسنا وجهاً لوجه امام الموضوع المشاهد، وكأننا قد اسحلنا الى عالم جمالي قائم بذاته ونشعر عندئذ بأننا نحيا (الى حين) خارج العالم.

ثالثاً: الاحساس بأننا موجودون بأزاء ظواهر لا حقائق ومعنى هذا ان الشعور الجمالي يفتقر بالضرورة الى الواقعية نظراً لما للموضوع الجمالي من طابع ظاهري فنحن حين نشعر بأننا لا ندرك الا شيئاً صورياً خداعاً وبالتالي فأننا لا نهتم بمضمون ذلك الشئ، بل نقصر كل اهتمامنا على النظر الى شكله او مظهره.

رابعاً: الموقف الحدسي ومعنى هذا ان رائدنا في السلوك الجمالي ليس هو الاستدلال والبرهنة والبحث العقلي وانما رائدنا الحدس والعيان المباشر والادراك المفاجيء فننجذب الى الموضوع او ننفر منه نتيجة لأحساس مبهم يتملكنا منذ البداية.

خامساً: الطابع العاطفي الوجداني وهنا نلاحظ ان الموقف الجمالي ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب وانما هو ايضاً موقف وجداني يجعلنا نربط الموضوع الجمالي بالحساسية لا بالجانب العقلي وعلى حين أن جانب المعرفة يبدو بشكل ظاهر في شتى نشاطنا البشري العادي (كالادراك الحسي، والفهم العقلي، والسلوك العملي) نجد ان تأمل الجمال على العكس من ذلك، مظهراً وجدانياً يتجلى بوضوح فيعيدنا الى حالة بدائية من حالات الوعي او الشعور.

سادساً: التقمص الوجداني او التعاطف الرمزي ومعنى هذا اننا حينما نحكم على موضوع ما حكماً جمالياً، فأننا نضع انفسنا موضعه محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهية عن طريق بعض الحركات العضوية او العقلية وكأننا نقوم بعملية محاكاة باطنية فكل مشاركة فنية تتحقق بيننا وبين بعض الشخصيات المسرحية او الغنائية انما تقوم على هذا التقمص الوجداني الذي تنتقل منه الينا انفعالات الآخرين على سبيل التأثر الوجداني فنشعر بأننا نحيا بآلامهم ونعاني اوجاعهم، كما ان المستمتع بالتجربة الجمالية يجب ان يدرك ان:

- الفن تعبير عن الواقع وليس تسجيل له.
- الفن رموز مجردة ولكنها على صلة بالواقع.
- الفن من الناحية الوجدانية اكثر تعبيراً عن الحقيقة من الواقع.

اذ ان التجربة الجمالية لاتقتصر على الخلق والابداع وانما تشتمل على التذوق والمشاركة الفنية، فليس الفن مجرد خلق لصور وابداعات وانما هو ايضاً نشاط تتولد عنه نتاجات تصلح لأن تكون مؤثرات تثير لدينا بعض الاستجابات.

الفن البيئي Environwental Art :

ان الفن البيئي يمتاز بمواصفات يمكن الاتفاق عليها الى حد ما فهو فن الفضاءات المفتوحة وهو يختلف عن فن الصالونات والقاعات المغلقة أي انه ليس بفن النخبه انه فن جماهيري بغض النظر عن التفاوت الثقافي والذوقي بين طبقات المجتمع، ويسمى ايضاً بفن المدن اذ يشكل جزءً حيوياً في التخطيط المدني المعاصر الذي يرمي الى تزيين وتحديث المدن واضفاء مسحة من الفرح والشعور بالغبطة والسرور لدى الناظرين، ويمكن ان نتلمس ذلك مثلاً من خلال النتاجات الفنية النحتية لدى (هنري مور) الذي تشكل نتاجاته النحتية مفردات حيوية في الوسط البيئي الذي تتواجد فيه هذه الاعمال، كما ان الفن البيئي يعد محولة للتزاوج مابين ماهو ذاتي ابداعي يتمثل بقدرات الفنان الخلاقة، وبين ماهو موضوعي خارجي يتمثل بالخامات والموضوعات وطبيعة ارتباطاتها وافرازاتها الخارجية، والفن البيئي ينشط في عالم الحياة على نحو مخالف كل الخلاف لنشاطه في عالم الجماد، وعلى صعيد الكائنات الجامدة وما تزخر به الطبيعة من كنوز، يخضع الفن البيئي خاصة لشرط الثبات والاستقرار، وتجري المقادير كما لو أن الطبيعة تقوم بشتى المحاولات ثم تتخير تجربة عمياء وقاهرة التدابير التي تنتظم في أشكال هندسية مستقرة متوازنة، وهي تريد أن تثبت لنفسها المزايا الجمالية، ويمكن القول بأن الفن البيئي يعد محاولة في اعادة تنظيم الوسط البيئي الخارجي برؤية استطيقية تنفتح على ذائقية الوسط الجماهيري والشعبي بوصفها رسالة استطيقية موجهه اليه وهذا لايعني بالضرورة ان تكون مضامين هذه النتاجات واقعية صرفة بل يمكن ان تتضمن رؤية جمالية وثقافية رمزية او مستقبلية او سريالية طبقاً ومقتضيات المرامي التي يهدف اليها النتاج الفني.

التداولية Pragmatics

Pragmatics تترجم عادة إلى (التداولية)، والتي تشير إلى الطريقة التي تستخدم بها اللغة للتعبير عن مواقف أو معانٍ معينة، خاصةً عندما تعطي اللغة المستعملة ضمن سياق معين وجهان للمعنى نفسه. وقد عنى (جارلز موريس) بـ(التداولية Pragmatics) فهي" دراسة العلاقة بين العلامات ومفسريها، أي دراسة اللغة كما يستعملها الناطقون بها ضمن مقاصدهم وتحديداتهم " وهي أيضاً " حقل لساني يهتم بالبعد الاستعمالي الانجازي للكلام. ويأخذ بعين الاعتبار المتكلم والسياق ... ويُعنى في النقد بالبؤر الفكرية المركزية في السياق أو بالثيمات النصية "، وقد ظهرت التداولية على خارطة النقد الأدبي الجمالي عام (1938) على يد (موريس) الذي صنف علم العلامات إلى علم النحو الذي يُعنى بدراسة العلاقة الشكلية بين العلامات مع بعضها البعض، وعلم الدلالة الذي يُعنى بدراسة العلاقة التي ترتبط بين العلامات والأشياء التي تدلل عليها، والتداولية التي تُعنى بعلاقة العلامات بمفسريها، اذ عملت التداولية على استنطاق (النص) ضمن علاقته بالسياق، وتأتي في تعاملها معه على أوجه ثلاث هي:

1. **التداولية اللفظية أو لسانيات التلفظ**: تبناها (جارلز موريس)، وقد ركزت على جدلية العلاقة بين المعطيات النصية وخصائص الجهاز التلفظي لـ(المرسل / المتلقي).
2. **التداولية التخاطبية (نظرية أفعال اللغة)**: تبناها (جين اوستين) و(سيرل)، اهتمت بالقيم التخاطبية الثانوية داخل الملفوظ والتي تمكنه من الاشتغال كفعل لغوي.
3. **التداولية التحاورية**: تطورت عن استعارة الحقل اللساني لطروحات الانثروبولوجيين، واهتمت بحوارية الملفوظ وهي تبادلات كلامية تقتضي خصوصيتها أن تُنجز بمساعدة دوال لفظية.

لقد اتجهت الدراسات التداولية نحو السياق، للكشف عن القوانين العامة التي تتحكم بتحديد دلالة المنطوق سياقياً، لذا فأن أي خرق أو كسر لمجموعة القوانين السياقية ينتج عنه (انعدام الموائمة السياقية) وهو خطأ تداولي لا يخرق

قوانين صوتية أو نحوية أو دلالية، وإنما يحصل نتيجة خرق إحدى مبادئ محددات السياق الاجتماعية والثقافية، وعليه يبدأ التحليل التداولي نقدياً من البحث عن حالة اللاتطابق بين المنطوق والسياق، أي (غياب الموائمة) والتي تماثل في آلية اشتغالها (الانزياح الدلالي) في الدراسات الاسلوبية والتشكيلية، (والفجوات النصية) في الدراسات النقدية لنظرية التلقي ليصبح لهذا الغياب قيمة جمالية إضافية (حاضرة / غائبة) عن قصد وبهذا الوصف تدرس التداولية (المعنى) كما يتحدد في السياق الذي يرد فيه، مع أخذها بنظر الاعتبار الهالة التي تحيط بهذا المعنى، والتي تعمل على تغييره بأستمرار من سياق لآخر، وهي بالضرورة تتحرك نقدياً إلى مديات أبعد من مديات الدلالة المباشرة لـ(النص) عبر انطلاقها من المعطيات النصية ذاتها، وصولاً لتجليات الأنساق الفكرية التي تشكل سياقاً مرجعياً لها، وعليه يمكن القول إن وحدة التحليل في التداولية هي وظيفة اللغة، أي المعنى المضاف الذي يعطيه المتلقي ضمن سياق معين، وتشير القدرة التداولية الاجتماعية إلى ملائمة المعنى. وتشير (قدرة الحوار) إلى ملائمة التفوهات لنصوصها اللغوية، أي إلى معرفة الآلية التي يتم بها توحيد الجمل (العناصر النصية، والتي تتحقق عبر التنسيق في الشكل (الوصل، الترادف، الحذف، التفسير الخ ...)، والترابط في المعنى (المعنى الحرفي والوظائف التواصلية). أما (إدارة الحوار)، فيشير إلى التناوب في الحوار، وفي الاستخدام الأصح لعبارات بدءه وإنهاءه. في حين تشير (القدرة التخطيطية) إلى عنصر التعويض الذي يمكن المتلقي من ردم أي فجوة تعتري قراءته، وتستخدم لمعالجة أي توقف في التواصل ولزيادة تأثير التواصل.

التمركز حول الكتابة (الغراماتولوجيا) Centarilization Around Writing

هدف (دريدا) من هذه المقولة إعادة النظر بشكل جاد في دور الكتابة بوصفها كياناً ذا خصوصية وتميز، وهو لا يعني بذلك أية كتابة كانت، بل الكتابة التي تعيد إنتاج الواقع داخل نفسها، وعلى نحو تكون معه سبباً في ظهور واقع جديد، ويتمسك (دريدا) بهذا النمط من الكتابة لاتصاف علاماتها بخصائص عدة هي أنها يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها وأنها قادرة على

الخروج عن هذا السياق وأن تقرأ ضمن أنظمة سياقية جديدة بوصفها علامة في نصوص أخرى، وأخيراً أنها تكون فضاءً للمعنى بوجهين، الأول قدرتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني، قدرتها على الانتقال من مرجع إلى آخر يمثل التمركز حول الكتابة إدراكاً جديداً لوظيفة الأثر، فحينما يبدأ المتلقي بتصور (نص) ما يباشر ذهنه وإدراكه بالعمل كيما يتسنى له فهم دلالات صوره، وعملية اشتغال الذهن هذه لا تتخذ طابعاً مادياً، ذلك أن الذهن يبحث أساساً عن شيء غير موجود في (النص)، وتلك هي وظيفة الاختلاف وعليه يعرف التمركز حول الكتابة بأنه " الإدراك الحسي الجديد بأن شيئاً ما غائب، تاركاً وراءه بصمات تثير وتخلق حركات معينة في الذهن، تلك البصمات هي الأثر الذي يبدأ بالعمل من خلال الاختلاف والإرجاء ".

غاستون باشلار (1884-1962م) وجدلية الزمن Bachelard gaston:

يمثل مشروع (باشلار1884-1962م) الجمالي أحد مرتكزات الجمالية الظاهراتية في تحولاته الجمالية من فلسفة العلوم إلى علم الجمال الظاهراتي، الذي أكد صلاحيته لدراسة موضوع الخيال، معتقداً أن النظريات العلمية من حيث كونها تمثل دعوة إلى إقامة موقف إبستمولوجي جديد يبرز القيم المعرفية التي جاءت بها تلك النظريات، اذ أراد بذلك أن يذهب إلى عمق الأشياء والبحث عن الأصول والرجوع إلى البدايات من خلال وعي جديد يحاكم معرفته ويتعالى على الخطيئة الأصلية للنزعة التجريبية، وفي أحيان أخرى كرس تحليله للصورة الشعرية وحدها مشيراً إلى أن هذا التحليل يندرج تحت ما أسماه (ظاهراتية المخيلة) بوصف الظاهراتية المنهج الأنسب للتحليل العبر-ذاتي، أي بين ذاتين، ذات الكاتب وذات القارئ، فضلاً عن اقتراحه مبدأ توفيقي بين الكوجيتو والحلم أسماه "كوجيتو الحالم" بوصفه كوجيتو التأملات والذي يتعلق مباشرة بموضوعه، بصورته، وأن المسافة بين الذات التي تتخيل والصورة المتخيلة هي الأقصى بين كل المسافات، إذ يرى أن الحالمين الكبار هم معلمو الحدس المتلألئ وبهذا يعد أول من أظهر كيف يتملك الخيال المبدع مقولتي الزمان والمكان حسب نموذج (الوجود – في – العالم) خاص بالفنان، وإن الهدف من

دراسة الخيال هو إلغاء المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع، أي إحلال المكانية المفترضة في السياق التوسطي بينهما، بعد انحسار المسافة الفعلية، المكان الذي يلغي موضوعية الظاهرة المكانية، كونها ظاهرة هندسية ويحل محلها ديناميته الخاصة المفارقة، وعند تحول الخيال إلى شعر فإنه يلغي السببية ليحل محلها (التسامي الخالص)، ولكن (باشلار) يعتقد أن هناك علاقة للخيال بأحلام اليقظة في الواقع المعاش، كونه يتحرر كلياً من تأثيرات الواقع، وبهذا تلغى حدود الزمان والمكان بوصفهما ظاهرة حية، لذا فإنه يجد (أن الخيال حينما يرتبط بحلم اليقظة ويبتعد عن أغوار اللاشعور المعتمة، يصبح بلا مراء ظاهرة مباشرة تحيا في مستوى السطح وتتألق أمام الأبصار جلية واضحة، إذ كانت في الوقت نفسه لا تخلو من عمق ولا تنقصها أبعاد الزمان والمكان وقد يرى أن الموضوع المعطى يتحدد من خلال خبرتنا به، فيعد (الصور) دليلاً على المعنى المعاش للمكان، فالصور المكانية هي مشابهة للتكوين العقلي، وحين نتذكر الأمكنة والبيوت والأدراج والصناديق فإننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا، وهذه الأشياء تحمل في داخلها نوعاً من جماليات الأشياء المخفية، فإننا لا يمكن تخيل مكان فارغ، فالمكان يمدنا بصورة متفرقة في الوقت الذي يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور أي أن هذه الصور بوصفها نتاجات حقيقية تحتفظ بذكريات خالصة ليس بذاتها فقط وإنما في اجتماعها، وبهذا يصبح المكان الخاصية الأولى التي تتوقف عليها معرفتنا بالأشياء، وهو ما تريده الظاهراتية في إثبات الحضور في المكان، والذي يسمى ظاهراتياً (بالتعيين)، ويرتبط مفهوم المكان لدى (باشلار) بالزمان، الذي يفصل فيه بين الزمان المتصل والزمان المنفصل، ويعد الزمان في اتصاله هو حقيقة الزمان المطلقة (فالزمن من حيث هو حياة يعتبر تضامناً وتنظيماً لمهام متتابعة، فالحياة حلم في استيعابها المتواصل، والحلم ذاته أنشودة روحية، وهذه الأنشودة تشبه كائناً حياً)، ويضع المكان والزمان المفتكر كما يسميه في المقدمة لتعيين الظواهر للرد على الحاجات الجديدة للإدراك في إصلاحه وإعادة تكوينه في مواجهة الظواهر الجديدة، فيتوجب أن نرّقي شكليّ الحدس الحسي إلى الإدراك عينه تاركين للحساسية دورها الوجداني الخالص، كدور مساعد على العمل المشترك، وعلى هذا النحو

سنتوصل إلى تعيين للظواهر في المكان المفتكر والزمان المفتكر وفي الأشكال المكتفية مع الشروط التي تتمثل الظواهر فيها ومن خلالها يرى (باشلار) أن المراكز الحاسمة في الزمان هي إنقطاعاته وفواصله بوصفه معقداً ميتافيزيقياً، ولكي يحطم نظرنا ورصدنا لا يكفي القول أن الانقطاعات للظاهرة تحمل في طياتها تواصلاً قائماً بذاته، إذ تكون المسالك الزمنية المتواصلة هي الأشد سطحية، بمعنى أن فعل الزمن المتواصل هو الذي يؤطر منجزه الإبداعي بسمة الاكتمال، لأنه ناتج عن الخبرة المتراكمة المعتمده.

نحت ما بعد الحداثة Sculpture of post –moderning

ان بأمكان المرء حسب (هربرت ريد) ان يضع تصنيفاً لما اختمر بعد الحرب الثانية من اساليب في فن النحت، اذ هناك تشعب وشيوع للاساليب واستثمار للابتكارات وتجارب متواصلة مع مواد جديدة وليس هناك اية حركات مترابطة منطقياً، حيث ان ما يميز وضع مابعد الحرب العالمية الثانية في مجال النحت هو الاصرار على عدم الانتماء الى حركة ما، اذ ان فناني مابعد الحداثة لم يستطيعوا ثانية ابتكار اساليب جديدة وعوالم فنية اخرى وكما لاحظنا في فن الرسم وكل ماهنالك، استخدام مواد جديدة تلاعباً بالاحجام والمواد، واضافة عناصر الدهشة والاتقان والتصنيعية، فضلاً عن بعض عمليات التركيب والتوفيق مابين الاساليب الكبرى اما الاساليب الفريدة فتم ابتكارها حيث ان التطورات في مجال النحت مابعد الحديث قد جاء متأخراً عن ماكان قد حدث في مجال الرسم، وبعد الحرب الثانية ولدت التعبيرية التجريدية وفي اعقاب هذه الحركة المهمة ظهرت (اولى الاشارات بأتجاه النحت الجديد) والمتمثلة بالاهتمام بالتجميع للاشياء الجاهزة المتباينة، وتاريخيا هذا النوع من النحت افكاره مستقاة من مصنفات (مارسيل دوشامب) وكذلك الاشكال التي صنعها (كالدر) في الثلاثينات من القرن الماضي والمصنوعة من الاسلاك والخشب والمعدن والقناني والمواد التالفة الاخرى، فضلاً عن نتاجات (بيكاسو) النحتية ونتاجات مدرسة الباوهاوس، فنتاج (جان دوبوفيه) بالابعاد الثلاثة يتضمن شخوصاً مصنوعة من الآجر والاسفنج والفحم والاعواد، كما أن (ايف كلاين) صنع اعمالاً بأبعاد

ثلاثة من اسفنجات مصبوغة بالازرق وضعت في اعقاب سيقان نباتية طويلة، ان ما تسعى اليه مثل هذه الابتكارات هو الرغبة في اختبار دور النحات بتخيل الاشكال وفرضها على العالم من حوله، فالفنان التجميعي يجعل من النفايات المتنوعة المتخلفة عن نشاطات اخرى او الاشياء المصنعة لأستخدامات غير الفنية، عملاً فنياً من خلال قيامه بتحويلها من وضائفها الاولية الى وسائل وغايات واتجاهات مكوناً علاقات جديدة آي ماكان مهملاً منبوذاً وهامشياً أصبح الآن مع الفنان التجميعي مهماً يأخذ دوره او شكله في تكوين تراكيب فنية مبتكرة، اذ يقول (ميشو Michoud) ان " عدداً من التجليات الاكثر أهمية في الفن المعاصر تقوم بدقة على نقل ما كان يبقى عادة في الهوامش الى المركز والى بؤرة الادراك "، فالنحات (الكسندر كالدر) اول نحات امريكي حديث ظهرت مقدرته في عمله خلال فترة الثلاثينات في امريكا، فهو النحات الاول في امريكا الذي وسع حدود النحت بصيغ جديدة، فهو أول من أوجد الحركة في النحت واخذ مركز الريادة فيها، فضلاً عن تمتعه بروح الدعاية واعداد الرسوم المتحركة الملونة الاشكال التي من خلالها ادرك قيمتها في هذه الاشكال المصنوعة من الاسلاك وكانت فكرة هذه الاشكال عند تعليقها بخيط هي بداية اهتمامه باللعب المتحركة، اقام في 1931 معرضاً له في باريس يتضمن اشكال مدورة وعمودية معدنية، عندما رأى النحات (جان آرب) المعرض ابتكر اسم(الثوابت stabiles) وفي عام 1932 جرب(كالدر) استعمال المحركات في تحريك المتحركات والثوابت، ولكنت تجربته تلك كانت غير مرضية مما دعا الى اللجوء الى طرق اخرى في السيطرة على اشكاله وتحريكها، (كان لخوان ميرو) تأثير كبير على (كالدر) واخذ عنه اشكاله التجريدية السريالية التي تمثل الاشكال العضوية الاساسية للطبيعة ... واصل خلال عقد الثلاثينات عمل المتحركات التي بقيت الحجر الاساس لفنه سواء كانت الاشكال صغيرة او كبيرة فهي تتحرك بشكل دوامة فتلقي انعكاسات لامعة وظلال قاتمة، وتحول (كالدر) من الصيغة الثابتة الى تجربة حية يشعر فيها النحات بأنه يشترك في الحركة واخيراً لم يخلو مجال من الفعالية الانسانية من لمسة النحات الحديث (المعاصر) فقد استخدم طرق المعادن والقولبة والنقش واللحام والتركيب

الصناعي كما عمل القوالب للجسم الانساني واستخدم المغناطيس والكهرباء والضوء واستخدم الآلات الميكانيكية الضخمة والمكابس واستخدام الحركة والصورة واستخدام الجسد الانساني نفسه، اصبح كل شيء متاحاً من الماضي والحاضر، من التقاليد القديمة وبرامج التلفزيون والاعلانات والمنتجات الصناعية ومقابر السيارات اصبحت كلها مادة للنحات المعاصر سواء استعملها مباشرة او عبر عنها او قلد شكلها او اقتبس منها او ناقض شخصيتها، وعلى مايبدو ان النحاتين المعاصرين مستمرين في الاساليب الجديدة غير العادية وغير المكتشفة سابقاً لتكون مادة جديدة تماماً بأشكال غير مقدمة سابقاً ومفاهيم جديدة.

التعلم بالملاحظة Learning By Observation

نظرية التعلم الاجتماعي تؤكد على وجود أربعة جوانب أساسية للتعلم بالملاحظة وهي جانب الانتباهAttention ، وجانب الاحتفاظ Retention ، وجانب إعادة الإنتاج السلوكي Reproduction ، وجانب دافعيMotivational.

فالأنتباه عملية ضرورية وبدونها لا يكون تعلم وهناك عوامل تؤثر في الانتباه منها الإمكانات الحسية لدى المتعلم، والنماذج التي تعرض على المتعلمين تختلف حسب اختلاف خصائص المتعلمين، والخبرة السابقة (القيمة الوظيفية السابقة) للانتباه لنماذج من نوع معين وذات كفاءة معينة، فمثلاً أظهرت النتائج أن المتعلم من الملاحظة في مواقف سابقة تؤدي إلى التعزيز وإن أنماط السلوك المماثلة لها تكون موضع الانتباه في مواقف الملاحظة اللاحقة، أي أن التعزيز السابق قد يؤدي إلى تكوين تأهب إدراكي Perceptual Setلدى المتعلم. وتؤثر في ملاحظاته التالية خصائص النموذج اذ يتأثر الانتباه في التعلم بالملاحظة بخصائص النموذج موضوع الاحتذاء Modeling ، وقد أظهرت نتائج البحوث أهمية التشابه بين النموذج والمتعلم في خصائص معينة مثل الجنس والعمر، كما أن هناك خصائص تأكدت أهميتها مثل أن يكون النموذج موضع تقدير واحترام وأن تكون له مكانة عالية، وأن تكون لديه القدرة والكفاءة في موضوع الاحتذاء، وأن تكون له جاذبية لدى المتعلم، اما الجانب الثاني للتعلم بالملاحظة فهو عمليات الاحتفاظ Retention اذ ان تخزين المعلومات أو الاحتفاظ بها يتم رمزياً بطريقتين هما الطريقة التصورية والطريقة اللفظية- الطريقة التصورية: يتم

تخزين المعلومات في صورة رموز تدل على صورة حقيقية للخبرة موضع الاحتذاء، وهذه الصور هي التي يتم استرجاعها في المواقف اللاحقة بعد حدوث التعلم بالملاحظة وفي هذا يتفق أصحاب هذا الاتجاه مع أصحاب الاتجاه المعرفي الذين يرون أن السلوك يتحدد ولو جزئياً بالصور الذهنية (أو التمثيلات كما تسمى عندهم) للخبرات السابقة، -والطريقة اللفظية: هي الأكثر أهمية عند أصحاب هذا الاتجاه، وهي تعتمد على التشفير اللغوي، وتتسم هذه الطريقة بالعمومية، ففيها تتحول المعلومات البصرية والسمعية وغيرها إلى شفرة لغوية، تصف خصائص النموذج وموقف الاحتذاء جميعاً، اما عمليات الإنتاج السلوكيBehavioral Production فأنها تحدد إلى أي مدى يترجم ما تم تعلمه والاحتفاظ به وتخزينه (أو معرفته حسب لغة علم النفس المعرفي) إلى أداء ظاهر، وهنا يميز أصحاب هذا الاتجاه بين التعلم والأداء، فالطفل أو الراشد قد يعرف ما يجب أن يؤدي ويتعرف على الأداء الصحيح، وكل ما له علاقة بعمليات التعلم التي يمكن أن تتم بالملاحظة، ولكنه قد تعوزه (المهارة) في الأداء الفعلي، فاكتساب المهارات العملية الأدائية يتطلب شروطاً تتجاوز الملاحظة المعرفة، اما الدافعية Motivation فللتعزيز وظيفتين رئيسيتين في التعلم بالملاحظة- أنه يحدث لدى المتعلم توقعاً بأنه سوف يعزز على النحو الذي يعزز به النموذج (بالثواب والعقاب) إذا أدى الأنشطة التي يلاحظها يعزز عليها، وأنه يقوم بدور الدافع لتحويل التعلم إلى أداء فعلي- فما يتعلمه الفرد بالملاحظة يظل كامناً حتى يتوفر له دواعي استعماله وتوظيفه.

الكوريغرافيا Choreography

فن تصميم الرقصات.. يجسد هذا العمل وفق أفكار تطرح من قبل (المصمم الفني) ويعتمد فيها على كل مايحدث من حركات فنية راقصة تشكيلية في فضاء العرض لأنه المسؤول الأول عنها في تقديم وتنظيم الجو العام في ذلك الفضاء بكل مكوناته عبر لوحات فنية تقدم للمتفرج كنص بصري ممتع يحمل الإثارة والتشويق، ومن الصعوبة التحدث عن فن تصميم الرقصات (الكوريغرافيا) هذا الفن الذي يتحتم فيه على مصمم الرقصات والتشكيلات الحركية المتعددة غير المكرورة أن يكون مسؤولاً عن تنظيم العلاقات التي تتشابك فيها الأجساد أثناء العرض في ذلك المكان الذي يقدم فيه لوحاته الفنية

بكل مكوناته من دون أن يكون ملماً في كل تفاصيل العمل ومنها تحديداً، سينوغرافيا العرض ومكوناته ابتداءاً بالإيقاع وبالمكياج والموسيقا والإضاءة والديكور وجسد الممثل وتقنياته والأزياء والألوان المتعددة التي تعتبر مهمة جداً بالإضافة إلى ما يكتشف عرض الكوريغرافيا من الحركات المنمطة حسب نوعية الشخصيات ومن انتقالات فنية من حال إلى حال أخرى ومن شكل إلى آخر بسبب أن هذه المكونات تعطي دلالات فنية يتبلور فيها الشكل الجمالي لهذا المنتوج الفني الراقص الساحر، أي هنا تبرز أهمية بالغة تتعلق بكيفية التعامل بين العلاقات المتشابكة بين الأجساد التي نراها تتلوى وتتصارع، تتلاقى وتبتعد، وتتنافر إلى آخره من أوضاع وتشكيلات وبالتالي فإنها تقدم منتوجها الإشاري والدلالي عبر خطابها الفني الراقص المملوء بالحركات المرمزة والمشفرة على خشبة المسرح وأمام الجمهور كمادة غنية مؤثرة حقاً وممتعة أيضاً، و(الكينوغرافيا) فن كتابة حركات الرقص وتدوينها ليس بالأمر السهل على الإطلاق لكونها تعتمد على جهد وتركيز المؤلف الموسيقي وثقافته الموسيقية لكي يتمكن من صنع رقصات متنوعة..لأن الحركات الراقصة تعتمد على موسيقا وإيقاعات مختلفة فمنها رقصات للجوقة، ورقصات لفئة صغيرة وكبيرة وانفرادية.. إذا لابد من فهم ودراية لما يكتب في فن (كتابة الحركة الراقصة) بتناغم مفعم مع ضرورة ضبط الإيقاعات والموسيقا المصاحبة لكل حركة.. أي اللحاق بالمسافة الزمنية بين الحركة والحركة على طول فترة العرض من دون خلل، وعدم خلق حالة من الملل التي قد تلحق بالمتفرج أو بالعين المتابعة، حيث ان عناصر مثل الرقص والغناء والإيماء إنما هي شكل من أشكال عناصر المسرح، وبالتالي تعطينا حكاية يريد بها المخرج المتمكن أن يوصل الفكرة على شكل لوحات راقصة ممتعة، تخللتها مقاطع حوارية راقصة تبث من خلال صورة بصرية..

أي ترجمة نص مكتوب إلى نص بصري راقص- حركي بمصاحبة الآلات الموسيقية والمؤثرات الصوتية الخاصة للحكايات ومايدور فيها عبر الخط الدرامي وما يحتوي من صراعات، كل هذا يقدم وفق مايؤديه الراقصون بالحركة المشوقة والمحسوبة لتقديم النص عبر مفرداته التي تنبع من أجساد - رشيقة (سينوغرافيا الجسد)، وبالتالي يأخذ العمل الفني هذا أو اللوحات الراقصة طابع

التشويق على اعتبار أن الصورة هي تمثيل لذلك التشكيل الحركي والثابت والمفهوم الدلالي للفكرة.. وأنها تحمل المضمون والكتلة والخط والمعنى والمرمى واللون.. بالإضافة إلى أنها تحتوي الزمان، والإشارة أيضاً إلى المكان وهي أسلوب له علاقة بالفنون التشكيلية والشعر والخيال.

رومان إنجاردن 1893-1970م Roman Engarden

يعد (رومان إنجاردن1893-1970م) من أهم منظري الجماليات الظاهراتية، إذ يرى أن الموضوع القصدي الخالص، هو أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني دون الموضوع الواقعي، لأن الحالة الوجودية للعمل الفني لا تنفصل عن العملية القصدية المماثلة ومحددة تماماً بها، فالعمل الفني لموضوع قصدي خالص هو نتاج قصدي وفهم أسلوب وجوده لدى المتلقي يتم على هذا الأساس، لذا كان يقيم مثاله الجمالي من خلال التلازمية التي يراها بين فعل القصد والجانب الوجودي، ولهذا فإن (إنجاردن يباشر مشروعه الفينومينولوجي على مستويين متلازمين: الجانب الأنطولوجي – الموضوعي لبنى الأشياء والموجودات، والجانب القصدي - الذاتي للأنشطة الواعية للإنسان، هذه العلاقة التلازمية ذاتية بين الموضوع القصدي وفعل القصد)، ومن خلال هذا المشروع عالج مبحثه الجمالي بأتجاهين: الأول، بنية العمل الفني وأسلوبه، والثاني مبحث الخبرة، أي دراسته من خلال العمليات الذاتية القصدية لدى الشخص المدرك الذي يقوم بإعادة تأسيس العمل الفني في ضوء أفعال قصدية تهدف إلى إنشائه، ولقد قام (إنجاردن) بتحليل ظواهري للعمل الفني من خلال مفهومه الخاص بالتنظيم الطبقي الذي يرينا (إن ذلك العمل يحتوي على طبقة صوتية أساسية تنشأ منها وحدات تعكس لنا بدورها عالماً من الأشياء لا تتطابق بالطبع مع الأشياء التي نجدها في العالم الحقيقي)، وتنطبق هذه المستويات على الأعمال الأدبية التي عني بها. ولكن هذا لا يعني اقتصارها على المشروع الأدبي، بل يتجاوزه إلى اللوحة الفنية، وإن الرسم الحديث ينزع إلى خلق عوالم جديدة بعيداً عن الواقع الفعلي أو الطبيعة، كما حققت ذلك السوريالية في بحثها عن واقع آخر، أو تجريد خالص له كما فعلت التجريدية، وبهذا تمت مخالفة الطبيعة وأشياء العالم الحقيقي من

خلال تغريب الأشكال في الأولى وتجريدها في الثانية، كما عني (انجاردن) بأسلوب وجود الظاهرة وبنيتها، وكان قد أشار إلى وجود ثنائية أساسية فيها، هي الثنائية النمطية والمادية، وعلى أساس علاقة الإدراك بهذه الثنائية - وهي علاقة منظمة على أسس لغوية وصوتية وتركيبية ودلالية - يتوالد المعنى من خلال تلك العملية المتبادلة بين بنية الظاهرة وبنية الفهم ويحمل الواقع الخارجي إلى جانب الوقائع الجزئية الحسية ماهيات تفوق هذه الوقائع أهمية.

جيروم برونر Jerome Bruner:

عالم نفس أمريكي ساهم في تطوير علم النفس المعرفي ونظرية التعليم المعرفية في مجال علم النفس التربوي والفلسفة التربوية، وتعتمد مبادئ (برونر) على التصنيف "أن تدرك يعني أن تصنّف، أن تتصوّر يعني أن تصنّف، أن تتعلّم يعني أن تنشئ تصنيفات، أن تتّخذ قراراً يعني أن تصنّف"، ويعلن (برونر) أن الأشخاص يفسّرون العالم بحسب أوجه الشبه والاختلاف، مثل علم تصنيف بلوم، فإن (برونر) يقترح منظومة من التشفير ينشئ فيها الأشخاص ترتيباً هرمياً بتصنيفات ذات علاقة، كل درجة متعاقبة أعلى من التصنيف تصبح أكثر تحديداً، مما يذكّر بمفهوم بنجامين بلوم لاكتساب المعرفة بالإضافة إلى نظرية السقالات، اذ قام بأدعاء وجود نمطين أوليين من التفكير: النمط السردي والنمط النموذجي، في التفكير السردي يقوم الدماغ بتفكير تسلسلي، مرتكز على الفعل ومدفوع بالتفصيلات، وفي النمط النموذجي فإن الدماغ يتجاوز الجزئيات ليحقق معرفة نظامية وتصنيفية، في الحالة الأولى، يأخذ التفكير شكل القصص و"دراما مشوقة"، وفي الحالة الأخيرة، التفكير يأخذ مبنى فرضيات مربوطة بعمليات منطقية وفي بحثه حول تطور الأطفال (1966)، اقترح (برونر) ثلاثة أنماط من التمثيل:

- enactive representation (مرتكز على الفعل)
- التمثيل الأيقوني (مرتكز على الصورة)
- التمثيل الرمزي (مرتكز على اللغة)

هذه الأنماط ليست مرتبة بتدرج واضح المعالم بل متداخلة ويمكن ترجمتها من نمط لآخر.

المسرح البيئي وجماليات التلقيEnvironmental Theater

ارتبط المنجز الإبداعي بشكل وثيق بالحياة بشكل عام والإنسان، الذي هو محور الوجود بشكل خاص، وذلك بأعتبار أن الفن أداة للتعبير عن مختلف أوجه النشاط البشري بكل تناقضاته، وينطلق هذا الموضوع من "أن العمل والفكر والفن كلها مميزات ضرورية وحاسمة وملازمة لحياة الإنسان" من هنا برزت العلاقة الجدلية بين المنجز الذي يرتبط بذات الفنان واستقبال هذا المنجز الذي يرتبط بالآخر – المتلقي، إن هذه العلاقة كانت الأرضية التي انطلق منها الفنانون المسرحيون في البحث عن وسائل متعددة للتعبير، خاصة في القرن العشرين، وهذا يرجع لما امتاز فيه هذا القرن من تعدد الأفكار والحوادث المتلاحقة، التي شهدها العصر وتركت أثرها في الفنان فقد شهد المسرح في القرن العشرين اتجاهات عديدة امتازت بأبتكار مضامين وأشكال جديدة للتعبير عن الإنسان ومشكلاته، مثلت محاولات للخروج عن الأنماط التقليدية للدراما والعرض المسرحي، وهدفت هذه المحاولات إلى إيجاد علاقة من نوع جديد متميزة ومتواصلة مع المتلقي، اذ ابتعدت هذه العلاقة أحياناً وفصلت بين المتلقي والعرض وجعلت من الجمهور مراقباً، بينما اقتربت أحياناً أخرى وجعلت من الجمهور، مشاركاً في الحدث (العرض)، وتطرفت في ذلك فجعلته صانعاً له، كان احد هذه الأشكال المبتكرة المسرح البيئي الذي أشاعه (ريتشارد شِشنر1934)-، إذ اعتبر "أن المتفرجين هم صانعوا مشهد ومراقبو مشهد"، كما في مشهد الشارع خلال الحياة اليومية، وقد استفاد هذا المخرج من التأثيرات البيئية لإيصال محتوى هذا المسرح، كما عمل عدد من المخرجين في العالم تجارب عديدة في محاولة لإرساء إسلوب عام لهذا الشكل ألا إسلوبي، إن الأساليب الجديدة والمثيرة التي قدم فيها مخرجو المسرح البيئي أعمالهم، جعلت منها موضوعاً للتأمل، فقد أخذت عروضهم طابعاً جمالياً من نوع خاص وفريد، وذلك لأن الجمال يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس أو

في داخل الذهن ذاته، بعبارة أخرى إن التقنيات التي استخدمها مخرجو المسرح البيئي وضعت المتلقي داخل بيئة العرض، محفزة ذهنه وشعوره على تأملها وإمعان التفكير فيها، وبالتالي أصبح منقاداً في الدخول في بيئتها، وهو ما أعطى بيئة العمل المسرحي تفردها، ونبع اهتمام المسرحيين في البيئة (Environment) لكونها تمثل العوامل الخارجية، التي يستجيب لها الفرد والمجتمع بأسره، وهذه الاستجابة فعلية كالعوامل الجغرافية والمناخية من سطح ونباتات وموجودات وحرارة، وكذلك تشابه العوامل الثقافية التي تسود المجتمع وتؤثر في حياة الفرد والمجتمع، وتشكلها وتطبعها بطابع معين، وقد اعتبرت البيئة نظام متكامل يتألف من مجموعة العوامل والعناصر الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي تحيط بالإنسان ويحيا فيها، كما تمثل البيئة المجال الذي تحدث فيه الإثارة والتفاعل لكل وحدة حية، وهي كل ما يحيط بالإنسان من طبيعة ومجتمعات بشرية ونظم اجتماعية وعلاقات شخصية، كما إنها المؤثر الذي يدفع الكائن إلى الحركة والنشاط والسعي، لذلك فأن التفاعل متواصل بين البيئة والفرد، فالأخذ بالعطاء مستمد ومتلاحق، كما لفتت البيئة عناية العاملين في المسرح لكون الدراسات البيئية تقوم بدراسة الأوساط الاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي يعيش فيها الإنسان، والتي يجريها العلماء حول محيطه الاقتصادي والاجتماعي والعوامل المؤثرة فيه، وهي الدراسات التي تتعلق بمادة علم النفس الاجتماعي، الذي يهتم بدراسة البيئة التي يعيش فبها الإنسان، بما فيها من موجودات طبيعية وظواهر اجتماعية تتعلق بمؤسسات المجتمع المختلفة وتقاليده وعاداته وقيمه ومواقفه، كما إن هناك عدداً من الجماعات تعتبر الدراسات البيئة جزءاً من الدراسات الأنثروبولوجية الاجتماعية ولهذا فقد أعتبر المخرج الأمريكي(ريتشارد ششنر) البيئة بأنها: المحيط الدائم والغطاء والمحتوى، وهو المشاركة والفاعلية في الأنظمة الحياتية المترابطة، وهو يرى أن البيئة حيث بدأت الحياة، وقد تأثرت بالكائنات الحية وبالأحداث الطبيعية غير الحية، مثل هيجان البراكين والعواصف والفيضانات والبقع الشمسية...الخ، وعد هذا المخرج أن العلاقة بين ما هو طبيعي وبشري أمر معقد، فمن الممكن أن لا يؤثر الإنسان في الأحداث الطبيعية غير الحية، لكن الفعل الإنساني يؤثر في الطقس (الجو)

وعنف وطأته، وقد عالج المسرح البيئي أزمات الإنسان المعاصر، التي أنتجتها الإحداث السياسية في العالم، وما تركته الحروب من دمار على أوضاع الإنسان الاقتصادية والاجتماعية والنفسية، وقد ربط المسرح البيئي بين المسرح والحياة بأعتبار أن ما يحدث في المسرح هو رديف للحياة، يحيلها الفنان إلى المسرح ضمن انطباعات ورؤية خاصة يلعب فيها الخيال دوراً أساسياً، حيث يتعايش الجميع في مواجهة حياتية في بيئة العرض المسرحي تماماً كالحياة، ولهذا فقد أزاح مخرجو المسرح البيئي النص الدرامي الأدبي الجاهز، واعتمدوا على توليفة من أنماط تواصلية مرئية- سمعية، تتناسب وطبيعة تلك العروض ورؤية هؤلاء المخرجين لها، كما حاول مخرجو المسرح البيئي إعطاء عروضهم صفة كونية، سواء في طرح موضوعات عروضهم أو استخدامهم للغات متعددة عالمية، كما استعاض بعض منهم عن لغة الكلمات بلغة الأصوات، مدخلين لغات مرتجلة، واشتغلوا في عملهم على إذابة الطابع المحلي للثقافة الشعبية من اجل إعطائها صفة كونية، اذ ظهرت بوادر المسرح البيئي (Environmental Theater) عام 1970 على يد المخرج (ريتشارد شِشنر)، الذي لخص فيه إسلوبه في التعامل مع فضاء العرض المسرحي والعلاقة مع الجمهور وعدد من البديهيات، وقد التقط (ششنر) مصطلح البيئة (Environment)من (ألن كابرو) الذي استخدمه في صياغة العمل الفني، وظهر هذا التعبير في كتابه (التجمعات، البيئات، الواقعات) عام 1966، التي يرى أن "مفتاح المفهوم" امتداد لفكرة (كابرو) عن البيئة، حيث يعتبر مشهد العرض جزءاً مكملاً للكل، يجمع الممثل والمتفرج ويتفاعلان فيه كوجود أو كينونة، ومثل هذه المحاولة تعني تلقائياً رفض عمارة المسرح التقليدي لصالح الأماكن المناسبة كبيئة، وقد طور (ششنر) المسرح البيئي من خلال بحثه عن فضاءآت جديدة للعرض المسرحي، يهدف من خلالها إلى "توليد إشارات مسرحية بلا حدود ومعاني لا متناهية، ناتجة عن إمكانية تشكيل لانهائية لمساحة المسرح"، وهو ما عبر عنه (فيلار) في عام 1948 في قوله: "إن كثيرون منا يفهمون انه مازال ضرورياً أن ندع المسرح يتنفس فمستقبل المسرح ليس في المساحات المغلقة"، وقد بحث المخرج الأمريكي عن ارتباط المتلقي بالفضاء من خلال "امتلاء المساحة، الطرق اللفظية المتعددة التي تنتقل عن طريقها المساحة وتضج بالحياة، وهو ما يعد

أساساً في تصميم المسرح البيئي، الذي عد أيضاً مصدر تدريب لمؤدي الأدوار المرتبطة بالبيئة، وإذا كان المشاهدون هم احد العناصر التي يجري عن طريقها العرض، فأن المساحة المليئة بالحياة هي عنصر آخر، إن هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح، وليس ما ندعوه بخشبة مسرح فقط "، واعتبر (شِشنر) إن البيئات أو بيئة العرض ليس فضاء فقط، بل فاعلية اللاعبين في أنظمة إرسال معقدة، تأخذ مكانها من خلال فضاءآت ساكنة بشكل مبدئي، فبيئة العرض تعني (المكانة) بالمفهوم السياسي، (جسد المعرفة) بالمفهوم العلمي، (المكان الحقيقي) بالمفهوم المسرحي، وهذا يعني انه تجسيد العرض بيئياً لا يعني مجرد نقله خارج (البروسينيوم) بل ان تشترك جميع العناصر التي تؤلف العرض المسرحي كي يعطيها شكل الحياة، وهو يعني احداث التغيير والتطور والتحول وامتلاك الحاجات والرغبات والقدرة على التعبير واستخدام الوعي، فالمسرح البيئي حيثما يكون الفعل: في غرفة الأزياء والماكياج. حيث المشاهد، في الردهة، في مكتب الإدارة في صندوق البريد، وحتى التواليت، وفي وسائط النقل التي تجلب المشاهد إلى المسرح وحتى الكافتريا التي تقدم الطعام، هذه جميعها تشكل بيئة العرض، وقد جاءت جماليات المسرح البيئي من تركيب عناصر مستقاة فعلياً من الابتكارات المسرحية المعاصرة، فقد لجأ مخرجو المسرح البيئي إلى إسلوب جمع المواد الأدبية والفنية والتقنية في أعمالهم المسرحية، إذ عملوا على "تلقي الصورة الفنية وتبنيها حتى تصبح صورة خاصة بهم، ومن ثم نقل هذه الصورة وهي طازجة إلى المتلقي، يضاف إلى ذلك إن العناصر يتم تقديمها من خلال فكرة نعليق القراءة، أي أن تجعل المتلقي يستعيد تجربة مكانه الأليف، وينطلق هذا كله من فكرة ديناميكية الخيال، أي أن الصورة الفنية والمكان الأليف، والذكريات المستعارة، ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل مكيفة بالخيال وأحلام اليقظة"، وهنا لا بد من التأكيد بأن جمع هذه المواد لم يتم تناولها بطريقة عشوائية، ذلك ان السمة الجمالية لأي عمل، إنما يتأتى من توافر عاملين هما: تنظيم عناصر العمل وتآلف تلك العناصر مع بعضها البعض لإخراج عمل فني جدير بالإعجاب، أو لخلق عمل فني مبدع، وهذين العاملين (التنظيم والتآلف) يتبعهما المتذوق إسوة بالفنان، لأنه يمر بنفس المراحل التي يمر بها الفنان

في سبيل تمثيل موضوع فنه، ومن ثم محاولة تقييمه والحكم عليه" إن الهدف الذي سعى إليه المسرح البيئي في هذه العملية يتشابه وأسلوب السينما المعاصرة، فقد رأى (اونا شودهوري) بأن هناك تشابهاً بين منطق وإسلوب السينما المعاصر والمسرح البيئي؛ حيث تسعى الأولى إلى توسيع مجال الرؤيا الإنسانية ليشمل كل الحقائق وتعرضها للتشريح الإنساني، فهي تشرح الموضوعات الإنسانية وتعرفها وتقدمها تماماً مثل المسرح البيئي، ذلك أن "تغييرات المشاهد القصيرة، وتقاطع الحبكة الرئيسية بحبكة ثانوية، إنما هو جانب من الشكل العام لها، وينكشف هذا الشكل ديناميكياً، فالسلسلة المتصلة من المشاهد، التي تشبه إلى حد كبير تسلسل الأحداث في الشريط السينمائي، الذي تتخلل عرضه فترات استراحة وفترات موسيقية بين كل جزء وآخر، هي التي تقوى تأثيرها وتزيد من قوتها ويلعب الخيال دوراً أساسياً في تجسيد الصورة مسرحياً عند مخرجي المسرح البيئي، وذلك لكون الخيال، كما يرى (باشلار)، قوة خفية... قوة كونية بقدر ما هو ملكة سايكولوجية، وقد ميز(باشلار) بين نوعين من الخيال: الخيال الشكلي والخيال المادي، ففي حين يخلق الخيال الشكلي كل الجمال غير الضروري داخل الطبيعة مثل الأزهار، فأن الخيال المادي يهدف إلى إنتاج ما هو بدائي وخالد في الوجود، وفي داخل العقل الإنساني يكون الخيال الشكلي مغرماً بالخرافة، والجمال الفاتن بالتنوع وبالمفاجئة في الأحداث، بينما يتركز الخيال المادي على عنصر الديمومة في الأشياء، وهكذا فهو يفرز في الطبيعة بذوراً، ومن تلك البذور يترسخ الشكل بعمق في المادة وبهذه الطريقة يصبح للظاهرة الفنية "بعداً موضوعياً، بعداً اجتماعياً، وبعداً نفسياً بالإضافة إلى بعدها الظاهراتي- أي بعد المعايشة والخيال، وقد اهتم المسرح البيئي بالانثروبولوجيا الاجتماعية Social Anthropology وهي "الدراسة الاجتماعية للقيم والسلوك الإنساني الخاص بأنواع مختلفة من المجتمعات البشرية، وتركز الدراسة الانثروبولوجية الاجتماعية من الناحية النظرية على فحص المجتمعات البشرية برمتها، الا انها من الناحية العملية تكرس جهودها في تحليل المجتمعات إلى عناصرها الأولية أو وحدتها البنائية، وهي تقوم بتحليل قطاع اجتماعي تحليلاً دقيقاً، وغالباً ما تربطه بقطاعات المجتمع الأخرى، والدراسة العملية

الأنثروبولوجية تستلزم استعمال طريقة المشاهدة المباشرة أو طريقة المشاهدة بالاشتراك "، ضمن هذا السياق وظف (ششنر) دراسته للأنثروبولوجيا في تقديمه لنموذج (الانتقال/التحول) الذي اعتبرانه نموذج مفتوح، أي الاستفادة من الثقافات المختلفة والحياة اليومية وتوظيفها في هذه العروض، تماماً كما تم توظيف الطقوس التلقينية لاولاد (كاهوكو) في (بومبو) في غينيا الجديدة، ومن الممكن الاستفادة أيضاً من التجارب الشخصية مع هذه الشعوب عن طريق دراسة هذه الثقافات، وهو ما تحقق في (باخوسيات) و (فيلوكيتس) لـ (سوفوكلس) و(اوديب) لـ (سنكا) ومن الممكن الاستفادة من الرسالة الهندية (نايتاساسترا) ودراما النو. وكان اعتماد (ششنر) على كثير من تقنيات تلك الطقوس ينبع من وجهة نظر تفيد بأن تحويل خشبة المسرح إلى طقس هو لمجرد رغبته في تفعيل العرض المسرحي، واستخدام الأحداث المسرحية لتغيير الناس، وذلك بالاعتماد أساساً على الطقس الذي يقوم على عزل المشاركين عن بيئتهم السابقة من خلال نزع الحواس Sensory depoivation وتغيير التوجه disorientation وهذا الفعل يوحي بالتغيير في طبيعتهم، وإدماجهم في بيئة جديدة بشكل مادي، وهذا يتضح في مشروعات جروتوفسكي "البارامسرحية Paratheatical او في المسرح الحي"، واستخدم المسرح البيئي الطقس في سعيه لان تصبح الرموز فوق الطبيعة ويصبح المعنى المجازي للحدث على الخشبة مفهوماً دون سؤال، والتواصل بين الخشبة والجمهور كاملاً، وبهذا الشكل يحتفظ الحدث على الخشبة بغموض له نظام واقعي آخر، ولا يمكن الإحساس به، إلا من خلال معايشته كطقس، وكما هو الحال في المسارح الدينية القديمة، تفهم العناصر الطقسية بعموميتها وتعتبر مسلمات وتبقى مقدسة، وبالطبع فأن هذا الغموض المطلوب مرتبط بالتلقي من قبل المشاهد، الذي اعتبر هدفاً لمخرج المسرح البيئي، استناداً إلى "أن الفن هو أداة تغريب الأشياء وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي إنه الأداة التي تزيد من صعوبة وإطالة الإدراك، لان عملية الإدراك في الفن غاية في ذاتها ولابد من إطالتها"، وهكذا تكون عملية التلقي في المسرح البيئي قد امتلكت إسلوباً وخصوصية في التأويل، ويتركز عمل مخرجي المسرح البيئي مع ممثليهم في ورش مسرحية معتمدين على العمل الجماعي، بدءاً من إعداد النص إلى تقديم العرض،

واعتمدت تقنية الأداء التمثيلي في المسرح البيئي على المرونة العالية للجسد، التكوين، التنويع، والتنغيم في طبقات الصوت، والارتجال المرتبط بتداعيات الممثل، وقد هدفت جميع تلك التقنيات الأدائية إلى خلق علاقة تواصلية مع المتلقي، الذي يعتبر المسرح البيئي جزءاً أساسياً من بيئة العرض المسرحي، لذلك حاول المخرجون توظيف جميع عناصر العرض المسرحي وتقنياته بهدف إدخال المتلقي في تجربة طقسية موحدة، وتوريطه بشكل جمعي في تجربة شاملة يتوحد فيها الجميع بلا تمييز لتحويل العرض المسرحي إلى حدث اجتماعي داخل بيئة العرض.

التراجيديا Tragedie:

لقد نشأت التراجيديا واتخذت أصولها الأولى من الأغاني الديثورامبية وهي عبارة عن طقس من الطقوس الدينية تؤدى في عبادة الإله (ديونيزوس أو ديونيسوس Dionysos أو باخوس Bacchus) والاحتفال به، وتقسم الأعياد التي تتم فيها هذه الطقوس والاحتفالات إلى ثلاثة وهي: أعياد ديونيزوس الكبرى أو أعياد المدينة، أعياد العصير، الأعياد الريفية، وأما الدراما اليونانية فكانت، وحتى بعد تطورها ونضوجها في القرن الخامس قبل الميلاد على يد (اسخيلوس) ومعاصريه ومن جاءوا بعدهم، كانت جزءاً لا يتجزأ من طقوس الاحتفال بالإله ديونيزوس في "عيد الديونيزيا الأكبر"، وفي رسالة (أرسطو)عن "فن الشعر"، نجد في عرف القدماء أن أبا التراجيديا الحقيقي هو (تسبيس Thespis) (القرن السادس ق. م) الذي أوجد فكرة التمثيل، فبعد أن كانت الأحداث تروى على لسان رئيس الكورس Chorus، أو الجوقة، أصبحت تمثل أمام المشاهدين، ويقوم بتمثيلها شخص آخر غير رئيس الجوقة، وكان يطلق عليه اسم (هوبوكريتيس Hupokrites) أي المجيب، أو الشخص الذي يعبّر عن آراء غيره، أو الشخص الذي يظهر على غير حقيقته هو، فهو الممثل الذي يجري على لسانه كلام الشخصيات المختلفة التي يقوم بتمثيلها، وكان يؤدي هذا الدور الشاعر نفسه فيغير ملابسه وقناعه - فيما بعد - في خيمة قريبة تسمى "سكيني Skene" بما يتفق مع الشخصية المراد تمثيلها، بينما أفراد الجوقة يستمرون في الرقص

والإنشاد، ثم يعود إليهم ليناقش معهم ما قالته الشخصية السابقة أو يعارضها أو يرثو لها وهكذا حتى تنتهي المسرحية، ثم جاء (براتيناس Pratinas) ليبتكر الأقنعة التي حلّت محل طلاء الوجه برواسب النبيذ كما كان يفعل (ثسبيس)، كما أنه أدخل على الملابس بعض التعديلات الهامة، ثم جاء (اسخيلوس Aeschylus) الذي يعتبر مبتكر التراجيديا الحقيقي وصاحب الفضل الأول في وجودها بصورتها التي نعرفها، فإليه يعزى إظهار الممثل الثاني مما أدّى إلى وجود الصراع بين وجهات النظر المختلفة، وإلى زيادة عنصر الحوار على عنصر الغناء عند الجوقة، كما اهتم بالإخراج والمهمات المسرحية، فتولى الأقنعة بالتهذيب والصقل حتى أصبحت تعبر تعبيراً صادقاً عن ملامح الممثل وعواطفه، واعتنى بملابس الممثلين، ثم جاء (سوفوكليس Sophocles) ليضيف ممثلاً ثالثاً واهتم بالمناظر، وهكذا وصلت التراجيديا إلى أوج الكمال، اذ تنقسم التراجيديا الإغريقية من ناحية الشكل إلى الأجزاء التالية:

أ- المقدمة: (البرولوجوس Prologos) تسبق دخول الجوقة إلى المسرح وقد تكون عبارة عن مونولوج يلقيه ممثل واحد أو ديالوج يشترك فيه ممثلان، وغايته التمهيد لأحداث المسرحية وقد لا تحوي بعض المسرحيات على هذا الجزء.

ب- المدخل: (بارودوس Parodos) وتدخل الجوقة (الكورس) أثناءها إلى الأورخسترا وهم ينشدون ويغنون ويرقصون.

جـ- المشهد التمثيلي: (ابيسوديون Episodion) يتحاور فيه الممثلون فيما بينهم أو مع أفراد الجوقة أو رئيسهم، ويختلف عدد المشاهد التمثيلية من مسرحية لأخرى.

د- الفاصل الكورالي: (ستاسيمون Stasimon) وهو فاصل يقوم بإنشاده أفراد الجوقة بين المشاهد التمثيلية وهم واقفون في الأورخسترا دون دخول أو خروج، والغاية منه التخفيف من حدة التوتر لدى المشاهد وإتاحة الفرصة للممثلين للاستعداد للمشهد التالي.

هـ- المرثيّة أو النحيب: (كوموس Kommos) ويشترك فيها الجوقة والممثلون بالإنشاد، وهي ليست ضرورية في كل تراجيديا.

و- المخرج: (أكسودوس Exodos) وهو الجزء الأخير من التراجيديا وغالباً ماينتهي بأنشودة يخرج أثناءها أفراد الجوقة من الأورخسترا.

أما الإيقاع الشعري (الوزن) في التراجيديا فكان في الحوار المرسل غير المنشد ينظم في بحر الرجز Iambric الثلاثي التفعيلة Trimeter، وأما الأجزاء المنشدة مثل (ستاسيمون وكوموس) فكانت تنظم في أوزان معقدة.

الموسيقى والرقص في المسرح الاغريقي The music and dancing in the Greek theatre

يعود دور الموسيقى في المسرح الإغريقي تاريخياً إلى التقليد الذبائحي القديم الخاص بالأسرار الديونيزية، ثم انتقل فيه إلى البنية الدرامية، حيث ظهرت الموسيقى كلحن في منتهى البساطة، موحد النغم، يؤديه الناي بصورة رئيسية ويدعم الأقسام المتلوة ثم ما لبث أن تداخلت الموسيقى مع الشعر الغنائي فأصبح النص يخضع لقوانين لحنية كما في التلاوة، وكان أحياناً يبرز الناي (مزمار الأولوس) في عزف منفرد، أو تختلط الموسيقى بالشعر في مزيج فريد، حيث أن الأبيات الشعرية وكذلك الترتيب الذي يجمع بين كل قياس موسيقي والإيقاع المعتمد كانا يؤديان معاً كعنصرين متعاونين، وذلك يبدو واضحاً في الأقسام الخاصة بالجوقة والتي كانت تؤدي غناء في معظم الأحيان، وأحياناً أخرى يرتفع غناء منفرد لأحد الشخوص، وكان (اسخيلوس) أيضاً موسيقياً ومؤلفاً لأغاني الكورس، وكان يسعى إلى نقل مزاجه ومشاعره إلى المشاهدين عن طريق الموسيقى والشعر الغنائي، حيث كانا في أيامه وحدة لا تنفصل فكان ابتكار الكلمة والنغم والشعر والميلودية يتم في آن معاً، وكان (أوربيدس) أول من أدرك الإمكانيات التعبيرية الخاصة في الموسيقى والغناء بعد أن حد من حضور الجوقة (الكورس) وشمل الأشخاص بالوظيفة الموسيقية التي كانت تقوم بها، موجداً بذلك نمطاً من التلاوة سميت "باراكاتالويه" والمختلفة عن القسم المحكي حصراً والمسمى "كاتالويه" فكان بهذا يزيد من شدة انفعال المشاهدين فيدع الموسيقى تتسلم قيادة الحديث على نحو ما يحدث حين يفيض الإحساس إلى الحد الذي لا

تسعفه الكلمات، اما الرقص فقد ارتبط الرقص بالدراما اليونانية القديمة ارتباطاً وثيقاً لتطورها عن طقوس العبادة الديونيزية والتي كان الرقص فيها من أرقى الوسائل التعبيرية، ويقوم الكورس في الدراما بإنشاد الشعر إلى جانب أداء الرقصات التي لم تكن تتأثر بالإيقاعات فقط وإنما كانت تعبيراً متطوراً بالإيماءات التي تفسر مضمون الشعر، كما كانت الدراما تختم برقصات تشبه سير المواكب على إيقاع لحن السير (المارش)، رغم عدم وجود تدوينات لحركات الرقص لكونها تعلم مباشرة دون تدوين بين الأستاذ وتلاميذه، فنحن نعلم أن (الشعراء القدامى ثسبيس Thespis وبراتيناس Pratinas وكراتينوس Cratinus وفرينكوس Phrynicus كانوا يلقبون (بالراقصين)، لأنهم لم يعتمدوا على رقص الكوراس فحسب لتفسير مسرحياتهم ولكنهم وبغض النظر عن مسرحياتهم كانوا يُعلّمون الرقص لكل من يشاء أن يتعلمه) وقد وصلنا هذا في نص ورد في كتاب "مائدة الحكماء Deipnosophistai" لـ (أثينايوس Athenaeus) وهو من القرن الثالث الميلادي، كما ورد فيه أيضاً أن (اسخيليوس) ابتكر كثيراً من الرقصات وخص بها أفراد الكوراس فقد ذكر (كاميليون Chamaeleon) أن (اسخيليوس) كان أول من جعل الكوراس في مسرحياته يؤدي البوزات دون أن يستعين لذلك بأي مدرب؛ من مصممي الرقص... فـ(ارسطوفانيس) بغير شك، يجعل (اسخيليوس) يتحدث عن نفسه فيقول: (إنما أنا الذي اعطيت أوضاعاً جديدة للكوراس)، وكذلك ورد فيه: وبالمثل إن (تليسيس Telesis أو تليستيس Telestes) مدرب الرقص، ابتكر رقصات كثيرة وبفنه العظيم صور معنى ما يقال بحركة ذراعية... ولذا فإن (ارسطوكليس Aristocles) يقول أن (تليستيس)، وهو الراقص الذي كان(اسخيليوس) يستخدمه، كان فناناً بارعاً حتى أنه كان يوضح أحداث المسرحية بأدائه حين كان يرقص في مسرحية "السبعة ضد طيبة"...وأما (يوريبيدس) وغيره من شعراء القرن الرابع ق.م فقد تركوا مهمة تعليم الجوقة وتدريب الممثلين إلى جماعة متخصصين في هذا الفن، وثمة أنماط مختلفة في الرقص بأختلاف نوع العرض، ونمط مشترك بين الثلاثة يسمى "أيبوركيما" وأما الخاص بالتراجيديا فسمي

"اميليا" والخاص بالكوميديا "كورداكس" والخاص بالدراما الساخرة "سيكينيس".

عمارة المسرح الاغريقي Construction of Greek theatre

في عصر "تسبيس" كان يقدم العرض المسرحي بمسرح متنقل، ولكن مع مرور الوقت أصبح لكل مدينة يونانية مسرحها الخاص، ولينتقل من شكله الخشبي المؤقت إلى الحجري، ويقسم المسرح إلى أجزاء رئيسية:

أ- **"الأورخسترا Orchestra"** ومعناها حرفياً حلبة الرقص وهي مشتقة من الفعل اليوناني "أورخيثاي Orcheithai" بمعنى (يرقص)، وهذه الأورخسترا هي مكان مستو مستدير تؤدي عليه الجوقة رقصاتها المتعددة، وكان الدخول إليها يتمّ عن طريق ممرّين جانبيّين يُعرف كل منهما بأسم "بارودوس Parodos"، وفي مركز الدائرة تماماً، كان هناك هيكل أو مذبح، وكثيراً ما كان يستخدم فعلاً في بعض المسرحيات، وهو جزء ثابت من الديكور، وكان يجري على هذه الدائرة الوسطى جزء من العرض الدرامي وفيها أيضاً كانت مجموعات الكوراس تقدّم رقصاتها وتنشد أناشيدها، ويقوم تحت الأورخسترا نظام ممرات محفورة في الحجر يساعد الممثلين في حركاتهم.

ب- **"ثياثرون Theatron"** أو "الكويلون Koilon" وهو مكان المشاهدين، وكان يتألف من عدد من الدرجات تستند عادة إلى سفح تل، وكان في بادئ الأمر على شكل حلقة مستديرة حول الأورخسترا، ولكن عندما تطورت الجوقة الديثورامبية وأصبح فيها ممثل، وجد الجمهور نفسه مضطراً لأن يهجر جزءاً من الدائرة حتى يتمكن من رؤية هذا الممثل، ومن وقتها احتفظ الثياثرون بشكله الذي يشبه حدوة الحصان، وهو عبارة عن صفوف من الدكك أو المقاعد الحجرية وكان ينقسم عادة إلى عدة أقسام عمودية بواسطة السلالم "الكليماكيس Klimakes" أي السلم أو الدرج لتصبح هذه الأقسام من المقاعد عبارة عن قطاعات تسمى "كيركيديس Kerkides" كما تقسم إلى طبقات أو أدوار

بواسطة درجات أفقية تعرف بأسم "ديازوماتا Diazomata"، أي الدهليز أو الممر أو الممشى، وكان هناك عرش يجلس عليه كاهن ديونيزوس، ربّ الخمر والدراما، وهو مكان الصدارة، وكانت المسارح تقام عند سفح تل في الهواء الطلق حيث كانت أصداء الصوت Acousties تتجاوب فيه بشكل مثير للدهشة.

جـ- **"الاسكيني Skene"**، معناها المنظر أو المشهد أو ما نسميه اليوم (الديكور)، وكان في بادئ الأمر وكما تدل الكلمة عبارة عن خيمة من القماش مشدودة على هيكل خشبي تستخدم كمقصورة للممثلين. ومن المحتمل أن هذه الخيمة أقيمت أولاً خارج الأورخسترا، بعيداً عن أعين المشاهدين، ولكن بعد ذلك نقلت الخيمة قريباً من الأورخسترا أمام المكان الذي هجره الجمهور من الثياثرون ليتمكن من رؤية الممثل، وأخفيت معالم واجهتها الخارجية التي يراها الجمهور بواسطة حاجز خشبي يحتوي على باب أو أكثر بحيث تبدو الخيمة أمام المشاهدين وكأنها بناء سكني لتظهر بداية الديكور المسرحي، وهي ذات طابع تلميحي لا هدف لها سوى تحريض مخيلة المشاهدين، ثم أقيم مكان البناء الخشبي المؤقت بناء حجري ثابت دائم حيث انتهى العاملون بالمسرح الإغريقي إلى تثبيت الديكور، وفي أكثر المسرحيات كانت الاسكينا تمثل واجهة (بيت) أو (قصر) أو (معبد) وتكون أحياناً مؤلفة من طابقين وتحوي على أعمدة دورية أو أيونية تزيّن واجهتها مع البروسكينون أحياناً، ويكتمل تشكيل المسرح بعناصر جانبية تتألف من موشورات ثلاثية تدعى "بيريئكتي" أو "برياكتوس Periaktus"، تدور على نفسها وتضم ديكورات ومناظر مرسومة مختلفة بحسب كل وجه منها وهذه الدورات تتيح تبدلات سريعة في الأمكنة رغم ندرة استعمالها، مع وجود الاختلاف بين الديكورات، ففي التراجيديا: كانت تحوي أعمدة وواجهات مرتفعة وتماثيل وأدوات زينة تناسب قصراً ملكياً، وفي الكوميديا: بيوت عادية بشرفات ونوافذ، وأما في المسرحيات الساتيرية: فأحراج وكهوف وجبال.

د- "**البروسكينيون Proskenion**" أي ما أمام الاسكيني أو "اللوجيون logeion"، أي المكان الذي يتكلم عليه الممثل، وظهر في منتصف القرن الرابع ق.م والعصر الهلينستي.

الأقنعة في المسرح الاغريقي Masks in the Greek theatre

كانت الفرق المشاركة في الديونيزيات الكبرى (احتفالات تكريم الإله ديونيسوس) تحمل أقنعة، وكان بعض المشاركين في المواكب الذبائحية يلطّخون وجوههم بسلافة الخمر وبأوراق الكرمة ليغيروا ملامحهم، وانطلاقاً من هذا المثل الأول تم الانتقال إلى استخدام أقنعة حقيقية صنعت خصيصاً لهذه الغاية تبدي مظهراً وسيطاً بين المرعب والمضحك، فأضفي على الأقنعة المصنوعة من القماش ملامح بشرية، وأدخل (فرينيكوس) القناع النسائي، ثم جاء (ايسخيلوس) وأدخل عليها تحسيناً ملحوظاً، فصار القناع يصنع على أيامه من مجموعة قطع قماشية تضغط مع بعضها في قالب ثم تغطى بطبقة من الجبس، وكان الرسام يبيّن على هذه الطبقة ملامح الوجه ولون البشرة ويخطط الشفاه والحواجب، وكثيراً ما كان يعلو هذه الأقنعة شعر مستعار (باروكة) وتلصق لحى مستعارة على بعض الوجوه، كما كانت فيه فتحة كبيرة للفم قلما تحوي أسناناً، وثقبان ضيقان للعينين أما باقي العين فيرسم من قبل الرسام على القناع، وكان القناع يصنع أكبر من حجم الوجه الطبيعي فيغطي الوجه ويصل إلى منتصف العنق ويثبت بواسطة أربطة تربط من أسفل الذقن، ويوضع فوق الرأس قلنسوة من اللباد لثقله، وكان الممثل يستطيع إزاحته إلى الخلف أثناء الاستراحة أو بين المشاهد، وتطورت صناعة الأقنعة بعد (اسخيلوس، وارستوفانيس) لتتجاوز الابتسامة الجامدة والملونة بطريقة تتفق مع الواقع فبدأت بعض العواطف والانفعالات الهادئة تبدو على القناع، وذلك بخطوط محدودة الأثر تنحت على الوجه مثل تجعيدة أفقية على الجبهة، أو إبراز الشفتين، ثم نصل إلى عصر (فيدياس) النحات المشهور حين ازدهر (سوفوكليس، ويوريبيدس)، لكنه لم يحدث تطوراً كبيراً على الأقنعة، ليس لعجز النحات بل لرغبته في التعبير عن الوجه الصارم بالملامح الهادئة لاعتقاده أن الهدوء والاتزان كانا أساس الفن

الإغريقي كله، فكان التعديل لا يتعدّى فتح الفم وتجعيدة أو اثنتين على الجبهة أو بين الحواجب مع بعض الألوان الحقيقية التي تظهر الملامح. كما وتطور القناع في العصر الهيلينستي فأصبح شديد التأثير. مخالفاً للطبيعي، فبرزت الحواجب واضطربت وازدادت التجاعيد عمقاً وازدادت فتحتا العينين وبولغ في فتحة الفم. وتقسم الأقنعة إلى نوعين: قناع لشخصية معينة في المسرحية. وقناع لدور معين ينطبق على أي شخصية مماثلة ما دامت مشتركة بالظروف والعمر، ويعبّر القناع عن:

أ- الشخصية: ملك، رئيس كهنة، من الشعب، رجل طيب أو خبيث.

ب- نوعها: لأن أدوار النساء كان يقوم بها الرجال.

جـ- سنها: شاب أو عجوز.

د- نوع المسرحية: تراجيديا، كوميديا، مسرحية ساتورية.

كما أن الأقنعة كانت قد حققت متطلبات المسرح الإغريقي من حيث الرؤية والسماع. إذ كانت تفي بما يلي:

أ- تكبير ملامح الوجه (رغم سلبية استحالة التعبير الإيمائي في الوجه وكان يستعاض عنه إما بأستبدال القناع أو بأستعمال قناع ذي تعبيرين).

ب- زيادة طول الممثل (بالإضافة إلى دور الأزياء في ذلك)، وتسمى حيلة تضخيم الشخص "أونكوس".

جـ- تضخيم الصوت، لأن فتحة القناع كانت على شكل بوق رفيع من الداخل.

الإدراك الجمالي Aesthetic Recognition:

إن النشاط الفني سواء كان إبداعاً أو تذوقاً، لابد أن يكون للإدراك الحسي أثر فيه، فالعملية الإبداعية عملية عقلية في الأساس وأهم مقوماتها هو الاحساس أو الإدراك الحسي بوصفه فهماً أو تعقلاً بواسطة الحواس، والإنسان يدرك ما يقع ضمن نطاق انتباهه واهتماماته، وهو بطبيعة وجوده يتعرض لأنواع المنبهات سواء ما يتلقاه من العالم الخارجي أو من داخله بفعل ما يزخر به جسده

من إشارات، وفي ضوء هذا يشير (هربرت ريد) إلى أنه لابد لأي نظرة عامة في الفن من أن تبدأ بهذا الغرض، أي أن الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها، كما ينتج تناسق معين متعلق بهذا السطح والكتلة بصورة إحساس بالمتعة، اذ يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح، وقد اعتمدت نظرية الأشكال في مجال الإدراك على التجربة المباشرة، إذ يرى الشكلانيون أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات المتأملة، إن الإدراك الحسي عملية إيجابية تتطور عبر الزمان، وتتألف من لحظات أو مراحل، وهي ذاتها التي يمر بها الإدراك الجمالي مثل (الحضور والتمثل والتأمل الباطني الانعكاسي)، فالإدراك الجمالي يكون موحداً، فهو من ناحية يوحد الموضوع الجمالي، وفي نفس الوقت يكون أشبه بتيار مؤلف من لحظات متصلة يتم تعميقها عبر الزمان حتى يتم تبلور الإدراك الجمالي، أو بمعنى أدق حتى يبلغ الإدراك ذروته عندما يبلغ الموضوع الجمالي، وأن كل إدراك تام ينطوي على فهم معنى والإحاطة به، فالإدراك الحسي كما يقول (مايكل دوفرين1910- 1984) (ليس تسجيلاً بطريقة سلبية لتلك المظاهر التي تكون في ذاتها بلا معنى وإنما هو معرفة، فإن ندرك يعني أن نعرف، أي نكتشف معنىً داخل المظاهر التي تبدو لنا)، وقد يرتبط الإدراك الجمالي مع الموضوع الجمالي بلحظات ثلاثة تترتب بكلية واحدة، لأن الموضوع هو موضوع مدرك.

المفاضلة الجمالية Aesthetic Comparison

إن ما يسميه (هيدجر) بـ (المفاضلة الجمالية) أو المنتوج الجمالي ما هو إلا تجريد قادر على محور انتهاء العمل الفني لعالمه وتلاحمه معه، ومن جهة ثانية نجد أن دور الفن وأهميته ليسا موضع تشكيك أو تساؤل، ذلك أن الفن قادر على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل استخدامه للدلالات وتوظيفه للصور الإبداعية، التي تخترق محدودية المكان ولا نهائية الزمان، بهذا المعنى المزدوج الدلالة يصبح الفن وسيلة أساسية للفهم ومن ثم يصبح مجالاً لإنتاج الحقيقة، ومع أن الفن ليس موضوعاً بسيطاً للشعور إلا أن فهمه يختزن بمعنى من المعاني نوعاً من الوساطة التاريخية.

هوميروس Homerous

شاعرٌ ملحمي اغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الاغريقيتين الالياذة والأوديسة، بشكلٍ عام، اذ آمن الاغريق القدامى بأن (هوميروس) كان شخصية تاريخية، لكن الباحثين المحدثين يُشككون في هذا. ذلك أنه لا توجد ترجمات موثوقة لسيرته باقية من الحقبة الكلاسيكية (Classical Antiquity)، كما أن الملاحم المأثورة عنه تمثل تراكماً لقرونٍ عديدة من الحكي الشفاهي وعرضاً شعرياً محكماً، ويرى (مارتن وست) أن (هوميروس) ليس اسماً لشاعرٍ تاريخي، بل اسماً مستعاراً اذ ان تواريخ حياة هوميروس كانت موضع جدلٍ في الحقبة الكلاسيكية واستمر هذا الجدل إلى الآن. حيث قال (هيرودوت) إن (هوميروس) عاش قبل زمانه بأربعمائة سنة، مما قد يعني أنه عاش في 850 ق. م تقريباً، بينما ترى مصادر قديمة أخرى أنه عاش في فترة قريبة من حرب طروادة المفترضة.. ويعتقد (إيراتوسثينيس) الذي جاهد لإثبات تقويم علمي لأحداث حرب طروادة أنها كانت بين 1184 و1194 ق. م، بالنسبة للباحثين المعاصرين، ويعني "تاريخ هوميروس" تاريخ تأليف القصائد بالنسبة لحياة شخصٍ واحد، ويُجمعون على أن *الإلياذة والأوديسة* تعود إلى نهاية القرن التاسع قبل الميلاد، أو تبدأ من القرن الثامن، حيث تسبق *الإلياذة الأوديسة* بعقود". ويسبق هذا التاريخ هسيود مما يجعل *الإلياذة* أقدم نصٍ أدبي مكتوب في الأدب الغربي. وفي العقود القليلة الماضية، حاجج بعض الباحثين ليثبتوا تاريخاً يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد، ويُعطي من يعتقدون أن القصائد الهوميروسية تطورت تدريجياً خلال حقبة زمنية طويلة نسبياً، تاريخاً متأخراً لها، ويقول (ألفرد هيوبك) أن تأثير أعمال (هوميروس) الذي شكل تطور الثقافة الإغريقية وأثر فيها قد أقر به الإغريق الذين اعتبروه معلمهم، وكلمة (هوميروس) كانت تعني للإغريق في القرن السادس وبداية القرن الخامس "كل التقليد البطولي المتجسد في النظم على الوزن السداسعشري" ولذلك، توجد ملاحم "استثنائية" أخرى بجوار *الإلياذة والأوديسة* تقدم ثيماتها بشكلٍ أكبر من الحياة، كما نُسبت أعمالٌ أخرى كثيرة إلى (هوميروس) خلال الحقبة الكلاسيكية من ضمنها كل *دائرة الملاحم*، وتضمن هذا قصائد أخرى عن حرب طروادة مثل *الإلياذة الصغيرة*

والنوستوي والسيبيرية والرثائية والقصائد الطيبية عن أوديب وأبنائه، كما تتضمن الأعمال الأخرى المنسوبة إليه *الأناشيد الهوميرية*، والملحمة الكوميدية المصغرة حرب *الضفادع والفئران* التي يُعتقد الآن أنها لا تخصه، وقصيدتان أخريان هما *أسر أوخاليا* وفوكايس صُنفتا ضمن الأعمال الهوميرية، لكن السؤال حول هوية مؤلفي هذه الأعمال المتنوعة أكثر إشكالية من السؤال حول هوية مؤلف الملحمتين الرئيسيتين، ويستخدم (هوميروس) في *الإلياذة والأوديسة* صيغة عتيقة من الإغريقية الأيونية، الممزوجة بلهجات أخرى مثل الإغريقية الأيولية، صارت فيما بعد أساس الإغريقية الملحمية، ولغة الشعر الملحمي المُصاغ على الوزن السداس عشري لشعراء مثل هسيود، وعلى خلاف الصيغ اللاحقة من اللغة، فإن الإغريقية الهوميرية لا تملك في معظم الأحوال أداة تعريف واضحة، وقد استمر التأليف بالإغريقية الملحمية إلى وقتٍ متأخر من القرن الثالث بعد الميلاد، رغم أن اندثارها كان حتمياً بنهضة الإغريقية القوينية، ويُشير (أرنولد) إلى أن موهبة (هوميروس) الفائقة في النظم شبيهة بموهبة فولتير، خصوصاً في الإلياذة، بينما تقبع الأوديسة في درجة أدنى منها بسبب وجود عيوب في التتابع، وليست سرعة وسهولة الحركة، وصراحة التعبير والفكر مميزاتٍ للشعراء الملحميين العظام مثل (فرجيل ودانتي وجون ميلتون) وعلى عكسه، فإنهم ينتمون إلى مدرسة أقل تواضعاً في النظم: الملحمية الغنائية، وهذه مدرسة كان (هوميروس) يُنسب إليها، ويكمن الدليل في عدم انتساب (هوميروس) إلى الملحمية الغنائية، وتفوق قصائده على أسلوب اليالادات في البنية الفنية العالية لقصائده، وفي قيمة النُبل الكامنة فيها، فأسلوب (هوميروس) نبيل وقوي، ومتدفق رغم تغيير الأفكار والمواضيع، مما يُفرق بين (هوميروس) وبين شعراء الملحمة الغنائية، فشعر (هوميروس) فطري مثل الملاحم الفرنسية كأغنية رولان، ويُمكن تمييز أسلوبه بسهولة من أساليب (فرجيل ودانتي وميلتون) بسبب سهولة حركته ووضوحه التام، كما يُمكن تمييز أسلوبه عن أساليبهم لغياب الدافع العاطفي وراء النص، ففي شعر فرجيل، دافع النص الخفي، والذي يُحرك بلاغته إحساسٌ بعظمة روما وإيطاليا، يُخفيه أحياناً وراء رقة لغته، بينما (دانتي وميلتون) شديدا الوفاء لتعاليم زمنهما الدينية وسياساته، بل إن الملاحم الفرنسية نفسها

تُظهر عواطف الكراهية والعداء ناحية السراسنة، بينما تهتم أعمال (هوميروس) بالتأثير الدرامي وحسب، فلا يوجد عنده شعورٌ قوي مضاد لعرقٍ أو دين، ولا تكشف حريه عن أحداثٍ سياسية، وحتى سقوط طروادة يقع خارج نطاق *الإلياذة*، ولا يُمكن مماهاة أبطاله مع أبطال الإغريق القوميين، ويكمن موضع اهتمام (هوميروس) في العواطف البشرية والدراما، حيث تُرى أعماله أحياناً بوصفها أعمالاً درامية.

المسرح الأفرو - أمريكي USA –Afro theatre

يعتبر المسرح الأفرو - أمريكي من المناطق المجهولة من تاريخ الفن والمسرح خاصة، حيث لم يلق حظه من الاهتمام والتقييم من المهتمين بالأدب، برغم أهميته كوسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان ووسيلة احتجاج على الظلم الواقع على الشخصية التي تنتمي بجذورها إلى القارة السوداء داخل المجتمع الأمريكي، والتي انصهرت داخله، لكنها لم تصبح جزءاً منه، إذ إن دور الأسود الأمريكي حتي منتصف القرن الماضي لم يكن يتعدى دور "الخادم، السائق، الطاهي" على خلاف ما ترفعه أمريكا من شعارات الديمقراطية وحقوق الإنسان، ولابد من اكتشاف تأثير الطقوس على الأعمال الأدبية الأفرو - أمريكية وإلقاء الضوء على منطقة معتمة على المستوي النقدي ثم تأثير هذه الأعمال على المجتمع الأمريكي ثقافياً على اعتبار أن الطقوس والموسيقى هما الوسيلتان اللتان تعبر من خلالهما الشخصية السوداء عن نفسها، للربط بين الحاضر والماضي، أملاً في مستقبل أفضل، ولقد أثرت الدراما الطقوسية الأفرو - أمريكية وأضفت ملامح فنية جعلت من المسرح الأمريكي خصوصية فنية اجتماعية بدلاً من الثيمات المعتادة التي تمثل الجنس بمعناه البيولوجي والذي تحول إلي قضية جنس لوني أو عرقي، بالإضافة إلي العروض الموسيقية الغنائية الراقصة وملامح الطقوس التي تأثر بها الكتاب البيض في أمريكا مثل أعمال (يوجين أونيل) في القرد كثيف الشعر، والإمبراطور لـ(جونز) وترجع أهمية كتاب الأدب الأفرو - أمريكي أمثال (لرواجونز، أوجست ويلسون) إلى اهتمامهم بالإنسان الأسود ذي التقاليد والجذور الأفريقية التي تؤمن بوحدة الوجود من خلال ذلك نجد أنه من الممكن أن يثمر

ذلك المسرح أشكالاً فنية جديدة على الساحة، وعلى المسرحية الأمريكية، لولا غياب الحركة النقدية الموازية لأعمال جيل من الكتاب السود أمثال (امبري بركة، لروا جونز، ريتشارد رايت، لنجستون هيجز)، اما الأدب الأفرو - أمريكي أوروبي، فهو الأدب الأسود الذي يتميز بطابع معقد يجمع بين الغربي والأفريقي ويظهر من خلاله التشتت في اتجاهاتهم نحو الموروث الثقافي المزدوج الأفرو - أمريكي – أوربي، ومن ناحية أخرى الأمريكان المنحدرون من أصل أفريقي، وليس من الغريب أن نجد أعمالاً تتحدث عن أوضاعهم، وتعتبر إسهامات الكتاب ما هي إلا تأثرهم بالماضي والحاضر وعلاقة نصوصهم بالنصوص الأخرى في إطار التراث، والنصوص الأدبية للسود لا تعكس التراث فقط وتعبر عن القناعة والذات والتراث الذي يخدم الكاتب الأسود، وأهم ما يميز النص في الأدب الأسود هو خصوصية اللغة الإشارية المتعارف عليها بينهم والتي يؤكد الناقد الأمريكي على أهميتها بقوله: إن اللغة مادة الأدب كالحجر للنحات والألوان للرسام والصوت أو النغم للموسيقي ولكن اللغة ليست مادة محددة بل هي في حد ذاتها ابتكار من قبل الرجال وتمتزج بالميراث الثقافي للجماعات ذات الاختلاف اللغوي، اضافة الى التأثر بالمسرح التسجيلي والوقائع التاريخية في معظم المسرحيات أي أن المسرحية ذات الأحداث الواقعية تتحول مع مرور الزمن إلى أحداث تاريخية مثل مسرحية "ألا تريد آن تكون حراً " فهي ذات طابع تاريخي ولكنها ليست وثائقية - لأنها تجعل هذه الصفة كلها سرداً بتواريخ خاصة بهذا المسرح لتحسين مأساة الأسود في أمريكا وأيضاً مسرحية "من أجل أطفال لم يولدوا"، ومن خلال التعرض لمسرح الأفرو - أمريكي نجد آن له بناءاً وطابعاً مسرحياً خاصاً فمعظمه مسرحيات ذات فصل واحد تميل إلى المناخ، الطقوس والطابع الغنائي الشعبي لأن الأسود يعتبر الفلكلور جزءاً من كرامته وكبريائه ولقد أثر المسرح الأفرو - أمريكي بما يحمل من هوية أفريقية في المسرح الأمريكي أو الأوربي وأوضح مثال على ذلك مسرحيتا يوجين أونيل "الإمبراطور جونز" و"أبناء الله كلهم لهم أجنحة" ومسرحية الكاتب الفرنسي جان جونيه "الزنوج" وهي تجسيد طقس أفريقي، وقد خلق المسرح الأفرو - أمريكي مواضيع جديدة على المسرح الأمريكي بعيداً عن الجنس المسيطر عليه خلف الموضوع

الشعبي - والكوميدي الساخر والمتمرد بشكل عام اضافة الى اللجوء إلى الثقافة القومية لأن عودة الوعي الذي يجسده شعراء وكتاب حركة الزنوجة فهي ضرورية للقضاء على عنصرية الاستعمار فما دام الأمريكي الأبيض يحتقر الأسود بحجة أنهم من جنس مختلف فإن الشعراء قد تغنوا بهذا الجنس وبلون بشرتهم هذا وبالنسبة لرواد تلك الحركة فإن الروح السوداء ما هي إلا رمز للأسود الذي تم ترحيله فهو من أفريقيا ويعاني من تلك القارة الباردة ومن خضوعه للتقنية وللحضارة البيضاء ويحلم بروح سوداء.. يحلم بحريته ويحاول التنفيس عن هذا الحلم من خلال كتابته للشعر وللمسرح أو الأدب بصورة عامة على اعتبار أن الأدب والفن والموسيقى التي تقوم بدورها كثورة تعبر عما في خوالج النفس، ولكن هذا لا يمنع تأثر المسرح الأفرو - أمريكي بالثقافة الأمريكية حيث إن هناك إشارات لحياة المدنية والرفاهية وأيضاً لفكر الأديان حيث المجتمع الأفريقي، ولكن في معظم النصوص إشارات للأديان السماوية المسيحية واليهودية.

الاستبصارinsight

ينطوي مصطلح الاستبصار insight في علم النفس على معانٍ عدة من أهمها: النظر إلى الوضع بوصفه كلاً، وتبين العلاقات في هذا الكل، وإدراك الروابط بين الوسائل والهدف، والاستفادة من تلك الوسائل في الوصول إلى الهدف، والتعلم أو الفهم الواضح والمباشر للوضع من دون استخدام سلوك المحاولة والخطأ على نحو ظاهر، ولعل المعنى الأكثر شيوعاً لهذا المصطلح في نظرية التعلم هو المعنى القائل: إنه الإدراك المفاجئ للروابط المفيدة بين عناصر في البيئة، والاستبصار بوصفه حلاً لمشكلة ما يتبع عادة عدداً من المحاولات غير الناجحة لإيجاد الحل، ففي المرحلة التالية لتلك المحاولات غير الناجحة تدرك عناصر الموقف في روابط (علاقات) مختلفة، وإذا انطوت إحدى هذه الروابط على حل للمشكلة، فسرعان ما يؤخذ بهذا الحل، ويعود تأكيد أهمية الدور الذي يؤديه الاستبصار في عملية التعلم إلى علماء النفس الشكليين من أتباع الجشتالت Gestalt وتعني الكلمة بالألمانية «الشكل أو الصيغة»، والحق أن الكثير من

المعرفة العلمية حول ظاهرة الاستبصار مستمدة من أعمال عالم النفس الألماني الشكلي (كوهلر Köhler) وبحوثه حول تعلم الحيوان، فقد عمد (كوهلر) في إحدى تجاربه التي أجراها على الشمبانزي الجائع «سلطان» إلى وضع موزة خارج القفص ووضع له داخل القفص عصاتين قصيرتين لا توصل إحداهما إلى الموزة الموجودة خارج القفص، ولكن وصلهما معاً في عصا واحدة يجعل الطول مناسباً لسحب الموزة من خارج القفص إلى داخله، ولقد قام الشمبانزي «سلطان» بتجريب كل من هاتين العصاتين من دون أن يحقق النجاح بل استعمل إحداهما لدفع الأخرى لكي تمس الموز، وفجأة جمع «سلطان» العصاتين معاً لكي تؤلفا عصا واحدة، وجذب بهذه العصا الطويلة الموزة بأتجاهه، ولقد ظهر هذا الحل فجأة حين تكررت المشكلة، إلا أن هذه النتيجة تنطوي على شيء من الغموض، فالكثير من الاستجابات المتعلمة سابقاً، يبدو أنها استخدمت في حل المشكلة فأمكن استخدام المهارات الحركية الضرورية (بإعادة تركيب العصاتين) لحل المشكلة، وتم اختبار الاستبصار في التعلم الإنساني، على غرار ما كان عليه الحال مع «سلطان»، ولكن اقتصر على المواقف والأوضاع التي أمكن فيها استخدام المهارات المتعلمة سابقاً، وبعد إعادة ترتيب خصائص الموقف، وما من شك في أن تأكيد أهمية الدور الذي يؤديه الاستبصار في عملية التعلم كان من العوامل التي أسهمت في التخفيف من غلواء المدرسة السلوكية التي نظرت إلى عملية التعلم برمتها في صيغة «مثير - استجابة» أو «مثير واستجابة وتعزيز»، ويرى علماء نفس التعلم أن التعلم لدى الفقاريات العليا ينطوي في معظمه على الاستجابات المعتادة التي تقوم على المحاولات السابقة كما يقترح السلوكيون وعلى الاستبصار الذي يقوم على فهم الموقف الكلي، كما يقترح الشكليون، إضافة إلى ما سبق يستخدم مصطلح الاستبصار في نظرية الشخصية للدلالة على فهم المرء لأفكاره ومشاعره الخاصة وسلوكه، وفي العلاج النفسي يشير هذا المصطلح إلى معرفة العصابي أو المضطرب نفسياً أو المريض نفسياً، كما يمكن أن يشير إلى اكتشاف المريض للروابط بين سلوكه من جهة وبين الذكريات والمشاعر والدوافع المحبطة من جهة أخرى، ومن هذا المنظور يعد الاستبصار جوهرياً لطرائق معينة في العلاج النفسي وخاصة تلك الطرائق التي تعتمد التحليل

النفسي في العلاج إذ يمثل الوصول إلى فهم جديد للدوافع اللاشعورية وخلفيات الاضطرابات النفسية خطوة مهمة نحو العلاج، ومن هذه الجهة يتيح الاستبصار للمتعالج رؤية مشكلاته الخاصة بصورة أكثر واقعية والتفكير بها بطريقة بناءة مما يتيح في النهاية تعديل السلوك أو تغييره.

نظرية التعلم بالاشتراط الوسيلي Instrumental Conditional Learning Theory

للعالم الأمريكي(ادوارد ثورنديك 1874-1949) وتسمى نظرية التعلم بالمحاولة والخطأ وفيها يستطيع الفرد أن يتعلم عن طريق المحاولة والخطأ(الصدفة) مما يجعل الفرد يتجه إلى الجانب الذي حدثت فيه الاستجابة الصحيحة و يزيد من احتمال حدوث هذه الاستجابة في المرات التالية مع التقليل من الاستجابات الخاطئة إلى أن يتعلم الفرد الاستجابات الصحيحة فقط والقوانين الأساسية لنظرية المحاولة والخطأ هي:

- **قانون الأثر Law Of Effect** يعتبر أقوى قوانين(ثورنديك) ويعني أن للتعزيز أثر في تقوية أو ضعف الاستجابة.
- **قانون التكرار Law Of Repetition(Frequency)** هو أقدم المفاهيم عن تكوين العادات، وقد استخدم مفهوم التكرار لتفسير التعلم بالمحاولة والخطأ عامة وعند (واطسون) خاصة، حيث يرى أن الكائن الحي عندما يمارس الارتباط الصحيح أكثر من ممارسة الارتباط الخاطئ، يصبح الارتباط الصحيح أقوى.
- **قانون التمرين Law Of Exercise** ومنه قانون الاستعمال Use ويدل على تقوية الروابط نتيجة استعمالها وقانون الإهمال Disuse يدل على ضعف الروابط أو نسيانها نتيجة توقف الممارسة.
- **قانون الاستعداد (التهيؤ) Law Of Readiness** يصف الأسس الفسيولوجية لقانون الأثر وهو يحدد الظروف التي يميل فيها المتعلم إلى الشعور بالرضا أو الضيق، القبول أو الرفض.
- **قانون الانتماء Law Of Belongingness** التعلم يكون أسهل إذا كانت الاستجابة تنتمي إلى الموقف، ويعتمد انتماء الثواب والعقاب على مدى

ملائمته لإرضاء دافع أو حاجة عند المتعلم، وعلى العلاقة المنطقية بين موقف التعلم وموضوع الثواب أو العقاب.

- **قانون الاستقطاب Law Of Polarity** تعني أن الارتباطات تعمل في الاتجاه الذي تكونت فيه أسهل من الاتجاه العكسي، فإذا تعلم فرد قائمة كلمات عربية ومعانيها الانجليزية فإن الاستجابة للكلمات العربية لما يقابلها في اللغة الانجليزية يكون أسهل من الاستجابة العكسية.

اما التطبيقات التربوية لنظرية التعلم الشرطي الوسيلي فتأكد على أنه لا استجابة بدون مثير ومن هنا لابد أن تبدأ العملية التربوية فيما يتعلق بالعلاقة بين المثيرات والاستجابات البسيطة، أي تعلم الجزئيات قبل الكليات، وعن طريق تدعيم هذه الارتباطات بين المثيرات والاستجابات تقوى الرابطة بينهم ويبدأ الإنسان يتعلم. ولا بد أن يصاحب الموقف التعليمي ثواب وعقاب، والاهتمام بالتعزيز الموجب لما له أثر طيب على سير العملية التعليمية، ويجب إثارة النشاط الذاتي في عملية التعلم بالميول والحاجات المميزة للأفراد، لأن مهمة المعلم مساعدة المتعلمين على التعرف على سلوكهم الناجح، اضافة الى عدم جدوى الأساليب التقليدية في عملية التعلم خصوصاً أسلوب المحاضرات القائم على الإلقاء ومن الأهمية تصميم مواقف التعلم المختلفة بشكل يجعلها أقرب إلى مواقف الحياة ذاتها والعمل على تكوين الاستجابات التي تتطلبها هذه المواقف الحياتية، وبذلك تحقق المهارات المطلوبة لنمو الفرد نفسياً وتربوياً، وتحدد الظروف التي تؤدي إلى الرضا أو الضيق عند الطلبة واستخدامهما في التحكم في سلوك الطلبة.

نظرية التعلم الشرطي الإجرائي Operant Conditional Learning Theory

للعالم الأمريكي(سكنر 1904-1990) اذ تشير النظرية الى انه يمكن للفرد أن يميل في المستقبل إلى إعادة أو تكرار نفس السلوك الذي يعقبه تعزيز، أي الراحة النفسية والرضا الذي يعقب الاستجابة الصحيحة. والتعزيز عند(سكنر) يقدم بعد الحصول على الاستجابة على عكس الاشتراط الكلاسيكي، وقوانين التعلم عند (سكنر) هي كالاتي:

-**قانون الانطفاء Law Of Inhibition** يحدث عند تكرار حدوث الاستجابة عدة مرات بدون تقديم تعزيز.

-**قانون التمييز Law Of Discrimination** الفرد يستجيب لمثير واحد ولا تحدث الاستجابة إلا في وجوده.

-**قانون التمايز Law Of Distinction** انتقاء الاستجابة التي تؤدي إلى حصول الفرد على الثواب أو المكافأة أو إشباع الحاجة.

-**الدوافع Motivations** تعتبر أحد الشروط اللازمة لحدوث الاستجابة.

ومن اهم التطبيقات التربوية لنظرية سكنر هو استخدامها في التعليم المبرمج حيث يعد أحد الأساليب الهامة في التعلم الذاتي الذي يعتمد على التعزيز الفوري للاستجابات، وهو يتم إما بواسطة آلات التدريس، أو بواسطة كتاب مبرمج، أو بواسطة الحاسوب. وفي هذه الأحوال يعرض على الطالب في كل مرة جملة واحدة غير كاملة تسمى إطاراً، وعليه أن يقرأها ثم يقوم بتكملتها ثم يقارن بين إجابته والإجابة الصحيحة التي لا تكون بالطبع متاحة أثناء الإجابة، و يؤكد (سكنر) على التسلسل والتشكيل. وهما مفهومان لهما أهمية تربوية، فالتسلسل يشير إلى الطريقة الجزئية في التدريب في مقارنة بينها وبين الطريقة الكلية. أما مفهوم التشكيل فيتمثل فيما يبذله المعلم من جهد لتعزيز كل استجابة تقترب من مستوى الإتقان كما يحدده الهدف التربوي- التعليمي، فمثلاً يمكن تعزيز سلوك الطالب الذي لا يقرأ، عند مجرد النظر إلى الكتاب. وبعد ذلك على التقاط أحد الكتب من على الرف، ثم على فتحه ثم على قراءته. ثم على فهم ما يقرأ.

الفلسفة التجريبية أو الإمبريقية Experimental phylosophy

توجه فلسفي يؤمن أن كامل المعرفة الإنسانية تأتي بشكل رئيسي عن طريق الحواس والخبرة، وتنكر التجريبية وجود أية أفكار فطرية عند الإنسان أو أي معرفة سابقة للخبرة العملية والنظرية فهي المفاهيم التي يتوصل إليها الباحث بناءاً على ملاحظته لتجربة أو مجموعة تجارب أو حدث أو مجموعة أحداث وعلى الرغم من اختلاف الباحثين في دراسة الاعلام والاتصال لمفهوم

النظرية لكنها في معظمها تتفق على أن الهدف منها هو الوصول إلى استنتاجات علمية تصف علاقات وظيفية بين متغيرات يتم قياسها أو استقرائها ويسبق ذلك فروض علمية يضعها الباحث لمعرفة العلاقة بين تلك المتغيرات بهدف الوصف أو التنبأ أو التحكم في الظاهرة المدروسة، أما مصطلح امبيريقية فيعبر عن الخبرة، والخبرة مصدرها الحواس وبالتالي فإن المعرفة الإنسانية تستمد شرعيتها من مرورها بهذه الحواس حتى تصبح بذلك قابلة للتحقق من صحتها، ومفهوم الامبريقية يدل عن كل ما يتعلق بدراسة المجتمع الإنساني بالاحتكام إلى الواقع المحسوس سواء في اختيار المشكلة وجمع الحقائق أو تصنيف البيانات وتحليلها وقد بدأت الدراسات التجريبية الخاصة بآثار وسائل الاتصال الجماهيرية خلال القرن 20م مع الدرسات التي أجراها بالخصوص (باين فاند) وهو عبارة عن برنامج شامل يستهدف التعرف على آثار الأفلام السينمائية على الأطفال والتي انتشرت وازداد الإقبال عليها خاصة في أعقاب الحرب العالمية الأولى إذ أصبحت الأفلام السينمائية الوسيلة الترفيهية المفضلة لأغلبية أفراد المجتمع وكانت الملايين من الأسر الأميركية في أواسط العشرينات تشاهد هذه الأفلام كل أسبوع وكان هناك نحو 45 مليون طفل أقل من 14 سنة من مجموع الجمهور وهو ما جعل الآباء يهتمون اهتماماً كبيراً بالآثار الضارة الكامنة في مشاهدة هذه الأفلام، ما يجب التنبيه إليه هو أن تقسيم مناهج البحث في تأثير وسائل الإعلام على الجمهور هو تقسيم مصطنع لأن كل المناهج تتداخل فيما بينها عندما نتكلم عن البحث في موضوع التأثير فهذا المصطلح في غالب الأحيان يرمز فقط إلى المقاربة التجريبية الإمبريقية الأمريكية ولأن كل هذه الطرق تعتني بتأثير وسائل الإعلام فيمكن أن تجمع تحت عنوان " البحث في آثار وسائل الإعلام "، فالإنسان من طبيعته أن يقسم ويصنف الأشياء حتى يتسنى له استيعاب المعلومات، فالمنهج التجريبي يتصف بحساب أعضاء الجمهور وتصنيفهم ثم محاولة قياس الآثار المباشرة للاتصال على الجمهور وهذا المنهج ظهر في أقسام الاعلام بالجامعات يمول من طرف الأحزاب السياسية فهؤلاء الممولين يطلبون من الجامعات دراسة اشكاليات محددة ثم انتشر هذا النوع من البحوث في بريطانيا ودول أوروبا الأخرى علماً بأنه تقليد أمريكي بحت.

المسرح الحديث أو مسرح البيضاء Modern Theatre

سؤال ظل يدور في فلك الوسط المسرحي ربما أكثر من الوقت الذي ينبغي له، والمشكلة مع هذا السؤال لم تكن يوماً في تعذر الإجابة، إذ إن تعدد الإجابات كان هو المعضلة التي جعلت السؤال دائراً بلا قرار نهائي، وقد حاولنا قدر الإمكان أن نجد إجابةً شافية لهذا السؤال لنضع حداً للكثير من الأدعياء الذين استغلوا غياب التوثيق ليفرضوا أسماءهم على لائحة التأسيس لهذا المسرح الذي يحتل بلا شك مكانة رفيعة على ركح المسرح في ليبيا منذ بداياته الأولى ويفخر ونحن معه بالكثير من الإنجازات والجوائز والعروض على مستوى الوطن العربي، هذه قراءة سريعة لكنها موثقة ولا تفتقر إلى المصداقية والصدق، لهذا نضعها أمام المهتمين بالحركة المسرحية لعلها تفي بحاجة جانب من جوانب الحركة المسرحية في بلادنا وتفيد من يهتم بالكتابة عن تاريخ المسرح الليبي بتجرد وموضوعية، فكيف كانت البدايات؟ تركزت إرهاصات التأسيس للمسرح في مدينة البيضاء في بعض الأندية والمدارس، ونظراً لأنها لم تكن محاولات جادة، سوف ندخل في الانطلاقة الفعلية للحركة المسرحية داخل المسارح، فالبداية كانت عقب سنة 1973، فقد انفصل مجموعة من الشباب عن مسرح (علي الشعالية)، الذي كان قد تأسس من أعضاء فرقة الفنون الشعبية والمسرح، وقد أطلق هؤلاء على مسرحهم اسم (مسرح البيضاء الاستعراضي)، حيث قدمت الفرقة أول أعمالها 1976، و هو مسرحية (مذبحة الحرية)، ومسرحية المرابط، ثم قدمت الفرقة مسرحية (العذاب كلام الناس)، و في عام 1977، قدم المسرح عملاً اجتماعياً وهو (دباير سدّينا)، وفي نفس العام قدم المسرح عملاً آخر وهو (الندم)، وهذه الأعمال كلها قدمها عدد من الفنانين، نستطيع أن نصنفهم بأنهم الجيل الأول للمسرح، وكانت هذه الفترة من المسرح تحت إدارة قوية وهذه الإدارة كانت مسندة من الإدارة السابقة المشتركة للفنون الشعبية والمسرح.

الكوزمولوجيا Cosmology

تختص بدراسة المبادئ الأولى التي اعتمدها (أرسطو) كأساس لكل الاستفهامات والتساؤلات حول الكون، كما تتعامل مع العالم بصورة كلية وتدرس "الظواهر" و"الفراغ" و"الزمن"، وظهرت هذه الرؤية عبر التاريخ في الأساطير والأديان وفيما وراء العلوم الفيزيقية، واستخدمت المناهج الفلسفية للوصول إلى تصور لطبيعة الكون من خلال دراسة بعض الأطروحات كالسببية، الجوهر، الأنواع والعناصر، المادة، اذ يقول (كارل ساجان) مؤلف كتاب الكون: "إن الكون هو كل ما هو موجود وما وجد وما سيوجد، وأن أبسط تأمل في الكون يحرك مشاعرنا ويخفت بداخلنا الصوت ويسيطر علينا إحساس بالدوار كما لو نتذكر أشياء بعيدة أو نسقط من ارتفاع ما، فنحن نعلم أننا نقترب من أعظم الأسرار"، ويطرح مجتمع كل حضارة سؤالاً هو: من أين البداية ؟ وهو النواة التي يدور حولها محور علم الكونيات Cosmology وهو امتداد لسؤال أقدم وأهم هو عن أصل الذات Ego أو من أين أتيت ؟ وهو ما سبب الاضطراب أمام عقلية الجنس البشري منذ الأزل، وقد قدم مجتمع كل حضارة تفسيره عن أصل الكون وخلق العالم. سميت هذه التفسيرات بنظريات الخلق Theories of Creation، منها من ذهب بأن منظومة الخلق (الكون، الأرض، الحياة، الإنسان) حدثت بفعل تدخل علوي، أو بفعل خلق مباشر من العدم Ex-nihilo، أو كما تطرح الرؤى الإغريقية إنها انبثاق لهذا النظام من فوضى Choas بينما تتفق جميع الأديان السماوية على معتقد مشترك يفيد بأن هذه المنظومة نشأت نتيجة تدخل وإبداع إلهي علوي من قبل ذات فوق طبيعية تدعى يهوه أو إلوهيم أو الرب أو الله، والمؤمنون بهذه النظرية من معتنقي الأديان السماوية لا يجدون تعارضاً بينها وبين الحقائق العلمية، حيث تتباين هذه النظرية الدينية مع نظرة أخرى تفسر الأمور والظواهر في سياق العلم تدعى (تحكم الطبيعة) حيث تنظر للأمور في إطار مادي إلحادي دون أي اعتبار لوجود ديني أو روحاني، تعد أشهر نماذج نظريات ورؤى الخلق والتكوين هي: الخلق بواسطة كائن علوي أو من خلال الانبثاق من الأرض أو بواسطة والدي العالم أو من البيضة الكونية أو من العدم أو بواسطة غواصي الأرض أو نتيجة حرب الآلهة.

اللاهوت الطبيعي Nature Theology

ويختص بدراسة الإله وجوده وطبيعته، ويحتوي كذلك على العديد من الموضوعات المتضمنة لطبيعة الدين، وتصورات نشأة الكون، ووجود المقدس، والأسئلة الخاصة بالخلق، والروحانيات، وكل ما يخص الكيان الإنساني بوجه عام، اذ حاول الكثير من الفلاسفة واللاهوتيين إثبات وجود الله. حيث يرجعون ذلك إلى ضرورة وجود محرك أول، أو يمكن أن نقول أن العالم في مجموعه يبدو كحادث (لا يملك في ذاته سبب وجوده) ونلخص من ذلك إلى وجود كائن كامل يكون "علة ذاته"، ويمكن أيضاً أن نشير إلى وجود انسجام في الكون لا يمكن أن يفسر إلا بفعل خالق أو منظم عاقل للكون. اذ إن مفهوم الإله لا يرتبط بمفهوم كائن علوي بقدر ما يرتبط بمفهوم نظام أعلى للأشياء يتحكم بالعالم الذي نعرفه، ومن هنا يمكن القول بوجود ثلاث رؤى أساسية هي كالتالي: إما القول بعدم وجود هذا النظام أو القول بوجوده أو القول بأنه آخذٌ في التحقق والحدوث، ويسمى الموقف الأول بالإلحاد Atheism أما الثاني فيتجلى بوجهين، فيعتبر النظام المفترض كنظام خاص بالطبيعة (الأحادية Pantheism) أو كنظام خارج عنها، وأما الثالث فيقبل تركيبة معينة من الجواهر، وقد اختلفت الأفكار والتصورات حول معنى الإله أو المطلق عبر العصور، أدى ذلك إلى ظهور نظم عقائدية مختلفة ومتنوعة سادت بين أمم وحضارات العالم منذ قديم الأزل إلى الآن، وتنوعت هذه النظم العقائدية ما بين الأديان والأساطير. التي تحولت إلى عقائد آمن بها البشر وصدقوها ووثقوا فيها ثقة مطلقة وبما تحتويه من مبادئ وتعاليم. كما أخذوا منها تصوراتهم للكون ولعلة الخلق ولأسباب الوجود ولطبيعة الإله، وقد شكلت هذه التصورات تمثلهم للأشياء، كما كانت هي الجوهر الأساسي لأفكارهم ويقينياتهم.

التعلم Learning

عملية افتراضية Hypothetical Process يمكن الاستدلال عليها من خلال قياس تغير السلوك الناتج عن الممارسة المعززة بعد المرور بالخبر. ويعرف (أثر جيتس) وآخرون التعلم بأنه " تعديل السلوك عن طريق الخبرة والمران " كما يعرفه

(جيتس) في موضوع آخر بأنه " تغير في السلوك له صفة الاستمرار، وصفة بذل الجهد المتكرر حتى يصل الفرد إلى استجابة ترضي دوافعه وتحقق غاياته " وهذا يتفق مع تعريف رمزية الغريب للتعلم " تعديل في السلوك يساعد المتعلم على حل المشكلات التي تصادفه وتحقيق مزيد من التكيف مع بيئته "، و يعرف (ماك كونل) التعلم بأنه "التغير المطرد في السلوك الذي يرتبط بالمواقف المتغيرة التي يوجد فيها الفرد، وبمحاولات الفرد المستمرة للاستجابة لها بنجاح " وهذا يعني أن التعلم هو نتاج التفاعل بين المتعلم والموقف التعليمي، كما يعني أن الهدف من عملية التعلم هو مزيد من التوافق بين الفرد و بيئته، فهناك عدت خصائص لعملية التعلم ومنها: التعلم تكوين فرضي فالتعلم عملية عقلية معقدة تنطوي على عديد من العمليات العقلية مثل: الانتباه والادراك والتفكير والتذكر، وفهم الأفكار والعلاقات، وهذه العمليات تتم داخل الفرد لذلك فأن التعلم يعتبر تكوين فرضي نستدل على حدوثه من خلال الآثار و النتائج المترتبة عليه، والتي تتمثل في تغيير تعديل السلوك، والتعلم تغير تقدمي يتضمن مفهوم التعلم صفة التقدم أو التحسن او الزيادة في المعرفة والخبرة التي جاءت نتيجة التعلم، فالاستجابات التي يؤديها الفرد في المراحل الأولى من تعلمه تكون عادة استطلاعية عشوائية وغير متميزة، ولكن بالممارسة المستمرة تقل الأخطاء ويزد الربط و التنظيم و التنسيق وتحل الثقة محل الشك والتخطيط محل العشوائية..

ومن بين اتجاهات تفسير التعلم:

- **الاتجاه السلوكي** Behavioral Approach

وهو اتجاه الارتباط بين المثير والاستجابة، مثال: توقف سائق سيارة (استجابة) Response عند رؤية الإشارة الحمراء (مثيرStimulus (التعلم هنا يكمن في تعلم الارتباط بين المثير والاستجابة.

- **الاتجاه المعرفي** Cognitive Approach

وهو اتجاه الارتباط بين المثيرات، مثال: توقف سائق السيارة عند رؤية الإشارة الحمراء، التعلم هنا يكمن في تعلم المعرفة، حيث أن وقوف السائق جاء نتيجة لمعرفة معنى الإشارة الحمراء، الذي يجعله يتعلم توقع وقوع حادثة أو متابعة

رجل الشرطة في حالة عدم الاستجابة بالوقوف، وبالتالي يستفيد من هذه المعرفة في تقرير ما يفعل وتعتمد فكرة هذا الاتجاه على أن الكل لا يساوي مجموع أجزائه، وأن الحقيقة الأساسية في المدرك الحسي ليست في العناصر أو الأجزاء التي يتكون منها هذا المدرك، وإنما في الشكل أو البناء العام أو الصيغة الكلية، وأن الخبرة التي يكتسبها المتعلم تكون في صورة مركبة، فلا داعي لتحليلها ثم البحث عما يربطها، ويؤكد هذا الاتجاه على أن التعلم الإنساني لا يمكن تفسيره تفسيراً دقيقاً في ضوء الارتباطات الشرطية، فيتكون لدى المتعلم ما يسمى بالبناء المعرفي، والتعلم المعرفي هو التعلم الذي يتضمن استثارة الفهم والاستبصار وتكوين تصورات ذهنية في الموضوعات المتعلمة، ومن النظريات التي تفسر عملية التعلم في المجال السلوكي هي: نظرية الارتباط الشرطي الكلاسيكي (الإستجابي)، نظرية التعلم بالاشتراط الوسيلي. ونظرية التعلم الشرطي لإجرائي، اما في الاتجاه المعرفي فالنظريات التي تفسر التعلم هي: نظرية التعلم الاستبصار (الجشطالتGestalt)، ونظرية التعلم الاجتماعي(التعلم بالملاحظة)، ومن شروط التعلم: الدوافع فالدافع هو: عملية داخلية توجه نشاط الفرد نحو هدف في بيئته ويمكن تقسيم الدوافع إلى:

أ/ دوافع أولية (فطرية): وهي ترتبط بالتكوين الفسيولوجي للكائن الحي مثل: الأمومة، العطش والجوع والجنس.

ب/ دوافع ثانوية: ويؤثر التعلم في تكوينها بشكل كبير ومنها: الميول، والرغبات، والاتجاهات، والحاجة للرضا من قبل الآخرين (القبول الاجتماعي) والطموح، والإنجاز، والثواب والعقاب.

من شروط التعلم ايضاً: الخبرة وهناك فرق كبير بين الخبرة والتدريب فالخبرة هي: مجرد احتكاك الفرد مع الأشخاص والأشياء الموجودة في البيئة المحيطة به وتشمل أنواع العلاقات المختلفة بين الفرد وبيئته من أفعال وأقوال وأفكار وانفعالات وعلاقات اجتماعية...الخ، حيث يستجيب الفرد لعناصر هذا التفاعل، والخبرة ذات القيمة التربوية هي تلك الخبرة التي تكسب صاحبها أو تعلمه كيف يتكيف للوسط المحيط به تكيفاً سليماً يجنبه اعتلال الصحة النفسية والجسمانية والتي تساعد على تكامل شخصية وأن تجعل منه شخصاً

سعيداً منتجاً محباً للمجتمع الذي يعيش فيه، اما التدريب فهو الحصول على الخبرة بشكل منظم ومباشر بشكل رسمي مثل: التعلم في المدرسة أو بشكل غير رسمي كأن يدرّب شخصاً آخر على قيادة السيارة.

النضج Maturity :

للنضج أثره على الاستعداد للتعلم وهو يتفاعل مع الخبرة تفاعلاً يجعل من الصعب على المعلم أن يفرق تفريقاً دقيقاً بين ما يعزى من سلوك الفرد إلى التعلم وما يعزى إلى النضج ويمكن نظرياً على الأقل التفرقة بين النضج والتعلم في النواحي الآتية:

أ/ إن النضج عملية نمو داخلي متتابع يتناول جميع نواحي الكائن الحي ويحدث بطريقة لا شعورية إذ يستمر النضج حتى في وقت النوم بينما عملية التعلم عملية إرادية في الغالب.

ب/ التعلم يؤدي إلى ظهور أنماط خاصة من السلوك المكتسب يميز المتعلم من غير المتعلم والمجرب من عديم الخبرة بينما تبدو مظاهر النضج عند جميع أفراد الجنس.

جـ/ يرجع النضج إلى عوامل الوراثة بينما ترجع الخبرة إلى البيئة التي يعيش فيها الفرد.

والعلاقة بين النضج والتعلم يمكن توضيحها في تجربة تعتبر من أشهر التجارب في هذا المجال اذ قام كل من (تومس وجيزيل) بتجربة صعود الدرج لطفلتين توأمتين حيث بدء المختبران في تمرين إحداهما ولتكن أ/ على صعود الدرج عندما بلغت الأسبوع السادس والأربعين واستمر هذا التمرين لمدة 6 أسابيع وبواقع عشر دقائق يومياً، بينما بدء في تمرين التوأم الآخر ولتكن ب/ بلغت ثلاثة وخمسين أسبوع ولمدة أسبوعين فقط قد لوحظ أن التوأم أ/ في بداية التمرين تسلقت السلم ثلاث مرات خلال الدقائق العشر، بينما كانت التوأم ب/ تتسلقه عشر مرات في مدة التمرين الأول، كذلك دلت النتائج على أن التوأم أ/كانت في عمر 52 أسبوع وبعد تمرين استمر 6 أسابيع تسلقت السلم في 26 ثانية، بينما التوأم ب/ تتسلقه في 53 أسبوع وبدون أي تمرين في 45 ثانية وبعد التمرين في

الثوان، وكانت طريقة تسلم التوأم ب/ أفضل بمراحل من التوأم أ/. ويعلل (جبريل وتومس) ذلك بأن عامل النضج مسئول عن هذه النتيجة حيث بدأت التوأم ب/ التمرين في وقت كانت أكثر نضجاً وأكثر استعداداً للقيام بمثل هذه الحركات، نستخلص من هذه الدراسة ما يلي:

1) لعامل النضج أهمية كبرى في تحديد أنماط سلوك الطفل.

2) ليس هناك أدلة قاطعة على أن التمرين قبل النضج يعجل في سرعة ظهور أنماط السلوك المختلفة ما دام الطفل لم يصل إلى مرحلة النضج التي تساعده على ذلك.

3) أن التربية لا يمكن أن تتخطى الحدود التي تضعها الوراثة وبالعكس تستطيع الوراثة أن تتحكم في نتائج التربية وهدفها.

مسرح القسوة Theatre de lacruaute

تعرف القسوة على انها "مؤشرات روحية، لها معان محددة تصب المتلقي بالايماء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة". كما يريد للمسرح "ان يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة: خسوف الانسان.. تصوير النهاية السوداء التي آلت اليها حال المجتمع الانساني.. كذلك يجب ان لا يعكس الحقيقة على المجتمع، كما لو انه يريد نفسه في المرآة حسب نظرية الاخلاقيين. ولا يجوز ايضاً ان يدخل للمجتمع مدخلاً اخلاقياً او سياسياً فالمسرح يجب ان يتحول الى نار محرقة (طاعون بين البشر)، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب ان تتوصل الى تقويم جهاز الاحساس عند المتلقين، كما لو ان قوة عليا تسيطر على صالة المسرح، الى درجة تفقد الانسان المتلقي وقتياً سيطرته العقلانية، وتجعله يعيش حالة ثورية هدامة على الذكاء الانساني"، وبهذا نتلمس بأن المخرج يريد تحول الحياة الواقعية الانسانية الى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية، ويعد (انتو نين ارتو) صاحب هذا النوع من الاتجاهات، كما يعد (ارتو) واحداً من المخرجين المسرحيين الذين دعوا ضمن دعواهم الى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة انذاك، اذ اراد لمسرحه ان يكون اشبه بمحرقة، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما

القسوة التي تصدق بين الناس جميعاً بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل، وهذا الاتجاه يتحقق به الهجوم العنيف على ما هو شائع ومألوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدراً هائلاً من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الأتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فأنه لا مكان له في المسرح، ولقد دعى (ارتو) الى وظيفة جديدة للمسرح، فقد عد الوظيفة الرئيسة لمسرحه "هي طرد الأوهام والخيالات"، واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بأن الأحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق للأحلام والمسرح الى حد سواء، لذلك فأن استخدام أسلوب (الحلم) امر أساسي في دراما (ارتو) فقد مكنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في اطار مسرحي بحت بعيداً عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضاً من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلاً عن ذلك بأستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها، ومن اجل ذلك كان مسرح (ارتو) يدعو الى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية، ونفهم من ذلك أن هذا المسرح الذي يدعو اليه (ارتو) مسرح يروي أحداثاً غير اعتيادية، مسرح يدعو الى اللاشعور الداخلي من اجل أيقاظ الجمهور، اذ تعامل (ارتو) مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة:

- المرحلة الأولى: وضع النص في مكانه عالية، فأحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة، وهذا يعني الخضوع للمؤلف، والخضوع للنص في العرض المسرحي.
- المرحلة الثانية: كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص، ونفى حرفية النص لصالح روح النص، واشار الى حرية المخرج، حرية العقل المطلق، واستبدلت بسيادة النص، شيئاً فشيئاً، من الإخراج، لان النص يعنى بتجسيد الصراعات القديمة.

- المرحلة الثالثة: استبعاد النص، والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات، يفعل بالنص ما يحلو له، وهذه المرحلة أذل فيها النص، وشوهه، وافقده صفاته الرئيسة تدريجياً.

اذ يعد الممثل عنصراً له "أهمية بالغة، ما دام نجاح العرض متوقفاً على ادائه، وعنصراً سلبياً، ما دامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضاً باتاً"، سواء كان ذلك بالحوار، او عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام، اذ أراد من الجمهور ان يكون تواقاً للغموض، ومتنبأ بظهوره، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به، فضلاً عن ان الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجليلة والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظره جمالية لـ(ارتو)، فالمسرحية على وفق رأي(ارتو) لا بد ان تتغير شكلاً ولغة حتى تتضح للجمهور، لذلك عمد مسرح (ارتو) الى إشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكاً فعلياً كاملاً، كما دعا (ارتو) الى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معاً، واستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، ليصبح المسرح الأحداث نفسها، ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض، والممثل والمتلقي، نظراً لان المتلقي الذي وضع وسط الأحداث، محاط ومتأثر بها، والديكور لا وجود له بالمعنى العادي، بل هنالك شخصيات هيروغلوفية، أزياء شعائرية، ومانيكينات طولها عشرة امتار واقنعة ضخمة وآلات موسيقية في حجم الانسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية، واستطاع (ارتو) من خلال بحثه الدائب عن انماط وطرق جديدة للاضاءة الاعتماد على نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، او طبقات، او قصف بالسهام النارية، ولكي توجد أنواعاً خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في الضوء ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك... الخ، لتوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف وغيرها، فضلاً عن ذلك فقد دعا الى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدراً من الإمكان لا حياءاً بالقديم، بل لان بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع الى آلاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لا تزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها، فمسرح القسوة ليس مجرد تمثيل و تقليد بل هو عودة إلى الجذور

الاحتفالية الفطرية و الطقوس البدائية و السحرية، بهدف تحرير الإنسان من غرائزه السلبية المتأصلة فيه، ومن مشاعره العدوانية الكامنة والمختفية في وعيه الباطني على مستوى اللاشعور الجمعي، حيث يسعى (جانتي) لتحريض و نبش هذا اللاشعور و هو في ذلك يلتقي مع(ارتو) الذي شبهه المسرح بالطاعون مستنداً في شرح فكرته عن صيغة المسرح الذي يدعو إليه، إلى ما حصل أثناء الوباء الذي اجتاح مدينة مرسيليا في فرنسا عام 1730م وأدى إلى نسف النظام والمجتمع والجسد، فكان نوعاً من التطهير، بمعنى أن الطاعون نسف بنية الماضي كلية وخلق شيئاً جديداً.

مسرح العبث Theatre de labsurde

يتميز مسرح العبث بأنه نتاج ظروف سياسية وعالمية كبرى أدت بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت، والعبثيون هم مجموعة من الأدباء الشباب الذين تأثروا بنتائج الحروب العالمية فرؤوا أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحروب هي سلبية لأنها خلقت نفسية سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين فكان انعزال الإنسان الأوروبي وفرديته، هذا ناهيكم عن الويلات والدمار المادي الذي طال أوروبا كلها، وقد كان أول ظهور لهذه المجموعة في فرنسا في الثلاثينات من القرن العشرين وحينها قدموا نمطاً جديداً من الدراما المتمردة على الواقع، فجددوا في شكل المسرحية ومضمونها، اذ بدأ مسرح العبث ظهوره في أوائل الخمسينات من القرن العشرين، وبالذات في العام1953 عندما طلع علينا الفرنسي الموطن والإيرلندي الأصل (صاموئيل بيكيت 1906-1989) بمسرحية سماها (Waiting for Godot في انتظار غودو) اتسمت بغموض الفكرة وعدم وجود عقده تقليدية، وانعدام الحل لما عرضته المسرحية، فكانت رمزية مبهمة للغاية ولوحظ قلة عدد المسرحيين الذين مثلوها وكان الزمان والمكان محدودين تقريباً وتركت المسرحية سؤالاً طال البحث عنه لدى رواد النقاد، اذ توفي (صامئيل بيكيت) عام 1989م تاركاً وراءه الكثير من الحديث والجدل عن (غودو)، من هو؟ هل سيصل؟ متى سيصل؟ ماذا سيفعل أو يقدم؟ وحتى هذه اللحظة فإن الجدل السائد بين النقاد هو أن (غودو) لن يصل، وقد ترك (صاموئيل بيكيت)

خلفه ظاهرة أدبية وفنية مهمة ومؤثرة ومثيرة للجدل اسمها العبث أو اللامعقول، فهو رائد هذه الجماعة التي ثارت على كل ما هو مألوف سائرة في طريق العبث دون اهتمام بعامل الزمن ولم يكن العبثيون في واقع أمرهم مدرسة أو جماعة وإنما مجموعة من المفكرين والكتاب غلبت على مشاعرهم وأحاسيسهم صفات تشابهت وظهرت في كل كتاباتهم الأدبية خاصة في المسرحية منها. ولقد جاء تمرد العبثيين على المدرسة التقليدية العريقة التي أرسى قواعدها (أرسطو) حينما وضع أسس النقد الأدبي للمسرحية الجيدة وحدد عناصر نجاحها في ثلاثة هي: الزمان والمكان والحدث، والعبثيون بدورهم ضربوا عرض الحائط بـ(أرسطو) وكتاباته ومنهجه وكل تاريخ المسرح، فتنكروا للعناصر الثلاثة المذكورة وقرروا أن تكون كتاباتهم في مكان محدود جداً كشجرة (مسرحية في انتظار غودو) أو كغرفة (مسرحية الغرفة) أو كرسي (كمسرحية الكراسي). وجعلوا عنصر الزمن غير ذي أهمية تذكر أما العقدة أو الحدث فلم يجعلوا لها وجوداً في مسرحياتهم، وإضافة إلى ذلك فقد عادوا بالمسرحية للفصل الواحد والعدد المحدود من الشخصيات، وأهم ما في مسرح العبث بعيداً عن الزمان والمكان والحبكة هو الحوار لكن ذلك الحوار كان غامضاً مبهماً مبتوراً تعوزه الموضوعية والترابط والتجانس، وكل شخوص المسرحية تتحدث دون أن يتمكن أحد منهم من فهم الآخر! ولا من توصيل رسالته للآخر، والحوار دائماً مبتور ولا تستطيع الشخصيات توصيل رسائلها، وقد بالغ كتاب العبث فجعلوا بعض الشخصيات تتكلم ربما كلمة أو كلمتين عند نهاية المسرحية تلخص السخط العام والغضب الشديد. ثم يصل بنا (هارولد بنتر) إلى ما هو أصعب من ذلك فنراه يقدم لنا شخصية الأخرس كشخصية رئيسية في مسرحية هملت اسمه (النادل الأخرس)، اذ تعتبر حركة العبث أو اللامعقول والتي سميت بأكثر من مسمى مثل الكوميديا المظلمة وكوميديا المخاطر ومسرح اللاتوصيل امتداداً لحركات أدبية مختلفة ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين زمنها على سبيل المثال السريالية، وهي حركة أدبية فنية عبرت بقوة عن غضب الشباب من التقاليد السائدة في تلك الفترة، ثم حركة الشباب الغاضب وهي أيضاً حركة فنية أدبية يدل اسمها على الكثير من طريقة تفكير أصحابها بل ومن أشهر

مسـرحياتهم (أنظـر خلفـك في غضـب) تعـبيراً عـن غضـبهم مـن الحـروب العالميـة ونتائجها غير الإنسانية، ولقد ازدهرت هذه الحركات التي عبرت عن مفاهيم ثائرة على القيم الفنية والأدبية في القرن العشرين، وكان ظهورها واضحاً جلياً بعد الحروب العالمية في محاوله للتعبير الصارخ عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية وما فيها من مصائب وما تبعها من ويلات وأهوال، وما خلفته من القتلى والجرحى والدمار، ويمكن القول بأن ازدهار العبثيون يرجع الى الخمسينات من القرن العشرين وبدت مسرحياتهم للقارىء العادي وكأنها بلا خطة، وبلا هدف، كما أن نهاياتها غير واضحة المعالم وغير محددة وتعطي انطباعاً أو شعوراً بأن مصير الإنسانية غير معروف، ولا هدف له، وتجدر الإشارة إلى أن رائد العبثيين (صامؤيل بيكيت) حاز على جائزة نوبل للآداب لما قدمه من جديد في عالم الأدب، ومن أبرز كتاب العبث (يوجين يونيسكو) البلغاري الذي مثل (بيكيت) كتب بالفرنسية، و(آرثر أداموف) الروسي، و(جان جينيه) الفرنسي ثم (هارولد بنتر) الإنجليزي ثم هناك زميل ثان تمثل في (سمبسون) الإنجليزي و(ادوارد البي) الأمريكي و(توم ستوبارد) الإنجليزي وهم أصحاب الأفكار التي تقرر الشكل والمحتوى في المسرحية، ومن أهم السمات العامة لمسرح العبث قلة عدد شخوص المسرحية التي غالباً ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود جداً كغرفة مثلاً، وعلى سبيل المثال نرى كل مسرحيات (هارولد بنتر) تدور أحداثها داخل غرفة، والغرفة عادة مظلمة موحشة أو باردة ورطبة، لا يشعر من يعيش فيها براحة ولا بأستقرار ولا بأمان على الإطلاق ويظل قلقاً دوماً في الغرفة وفيها يخاف من بداخلها من كل شيء خارج فهي مصدر قلق لعدم ملاءمتها وفي الوقت نفسه ملجأ حماية من مخاطر خارجية محدقة دوماً، ودور المرآة في مسرح العبث يكون دوماً أقل أهمية من دور الرجل وتكون المرأة أكثر كآبة من الرجل لما تعانيه من اضطهاد اجتماعي واضح كما ونرى الغرفة في مسرحيات (يوجين يونسكو) إن كان لها مفهوم آخر فهي تبعث على الاطمئنان النسبي لأنها ملجأ ضد الأخطار الخارجية ووسيلة حماية لشخصيات المسرحية، والضوء الخافت أو العتمة والرطوبة العالية من سمات المكان في المسرح العبثي، كما أن اللغة فيها تكرار في الموقف الواحد وهذا التراكم الكمي من الأسباب يعطي مدلولات واضحة

للخوف وعدم الطمأنينة والقلق الدائم. تلك العناصر التي تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة، وتؤدي أيضاً إلى عدم ثقة الشخصيات في المسرحية ببعضها البعض كما أنها تبين بما لا يدع مجالاً للشك غياب الحلول الفعلية لمشاكل كثيرة، وعدم القدرة على مواجهة الأمر الواقع مع حيرة مستمرة وقلق متواصل وخوف متجدد من ماهية المستقبل وكيف سيكون. ويعتبر مسرح العبث مهماً للغاية عند الأوروبيون لأنه يعكس واقعهم الاجتماعي المؤلم، ومن أهم المشكلات التي يعرض لها، معضلة الفردية، فالأوروبي يعيش رغم حضارته المادية والتقدم العلمي، إلا أنه يعاني من فرديته وانعزاليته نتيجة لعدم قدرته على بناء علاقات إنسانية اجتماعية أساسية ورصينة مع الآخرين. على أي حال فما زال هناك من النقاد من يعتقد بأن مسرح اللامعقول يتجه نحو حبكة واضحة المعالم، وأنه إذا أريد لهذا المسرح أن يكون شيئاً فلا بد له من الخروج من دائرة اللاشيء متجهاً نحو مواضيع فنية وسياسية وأدبية واجتماعية ودينية أكثر وضوحاً لكن المهم هنا هو أنه إذا ما غير مسرح العبث توجهاته وشكله ومضمونه فأنه سينتهي كفكرة ومضمون ومغزى. أهم ما قدمه لنا هذا اللون الجديد من الدراما هو دراسة نفسية وفكرية لأوروبا الحديثة وانعزالية الإنسان فيها، وفشله في بناء علاقات اجتماعية فالمادة هناك هي المقياس الأول وهي المعيار والمحك. ومع هذا الوجود المادي العنيف تضاءلت قيم اجتماعية وتلاشت أخرى، فهناك حقيقتين أولاهما أنه لم يبق من العبثيين سوى (هارولد بنتر) الذي لم يضف أي عمل مسرحي منذ سنوات وتفرغ لكتابة المقال، وثانيتهما أن بدايات القرن الحادي والعشرين شهدت تقيماً للنتاج المسرحي في القرن الماضي فأعتبر النقاد مسرحية (صاموئيل بيكيت)، (في انتظار غودو) أفضل مسرحية كتبت في القرن العشرين.

المسرح Le Theatre

هو أبو الفنون وأولها منذ أيام الاغريق والرومان يمتاز بقدرته على الموالفة بين عناصر فنية متعددة حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصارعين، والسباقات في إحدى ليالي ذاك الزمن القديم، تجمّع

رجال في مقلع للحجارة طلباً للدفء حول نار مشتعلة لتبادل القصص والأحاديث، وفجأة، خطر في بال أحدهم الوقوف واستخدام ظله لتوضيح حديثه، ومن خلال الاستعانة بضوء اللهيب، استطاع أن يُظهر على جدران المقلع شخصيات أكثر جسامة من أشخاص الواقع، فأنبهر الآخرون، وتعرّفوا من دون صعوبة إلى القوي والضعيف، والظالم والمظلوم، والإله والإنسان البائد، وفي أيامنا هذه، حلت مكان نيران المباهج التي توقد في المناسبات الخاصة والأعياد الأضواء الاصطناعية، وجرى الاستعاضة عن جدران المقلع بآلات المسرح المتطورة! فالمسرح من أكبر الفنون وارقاها قديماً فهو جنس أدبي موضوعي أكثر حداثة نسبياً من الجنسين المتقدمين كانت أداته الغالبة هي الشعر حتى القرن التاسع عشر، وله أنواعه المختلفة التي ربما كان أهمها المأساة tragedy، الملهاة comedy، والمسرحية الهزلية farce، والمسلاة entertainment play (وهي مسرحية قصيرة يغلب عليها الرقص والغناء لشغل الجمهور في أثناء العروض الرئيسية أو قبلها)، ومسرحية المعجزات miracle play (التي تمثل مشاهد من حياة الأولياء والقديسين ومآثرهم)، ومسرحية آلام المسيح passion play (التي تصور الأيام الأخيرة من حياة المسيح)، ومسرحية الأسرار المقدسة mystery play، (التي يصدر مؤلفوها فيها عن قصص الكتاب المقدس)، وغيرها ،وثمة فضلاً عن هذه الأنواع المتصلة أساساً بالشكل اليوناني والتي تعدّ تطويراً له، أنواع أخرى كمسرح النو، والكابوكي اليابانيين، ومسرح خيال الظل التركي والعربي، وشعر التعزية الفارسي وغيرها، وعلى الرغم من وجود ظواهر مسرحية عديدة في الأدب العربي القديم فإن المسرحية في الأدب العربي الحديث مستلهمة أساساً من التجربة الأوربية بعيد عن المواجهة العربية - الأوربية في منعطف القرن التاسع عشر أكثر مما هي تطوير لهذه الظواهر القديمة.

نقد استجابة القاريء Criticism of readers respond

تعتمد كل من نظرية التلقي الألمانية ونظرية نقد استجابة القارئ الأمريكية في الأساس الأول على دور القارئ وأهميته في الفهم ولكن هناك

جوانب اتفاق بين النظريتين وجوانب اختلاف، وتعد جوانب الاتفاق بينهما أكثر من الاختلاف:

بعض جوانب الاتفاق:

1. تهتم كلا النظريتين بأنواع القراء الذين تتضمنهم النصوص، والدور الذي يلعبه القراء الفعليين في تحديد المعنى الأدبي، وعلاقة موضوعات القراء بتأمل النصوص ومكانة ذات القارئ.
2. القارئ الصوري لدى نظرية نقد استجابة القارئ هو القارئ الغير حقيقي، وهو لا يختلف عن القارئ الضمني لدى نظرية التلقي.
3. القارئ المثالي لاستجابة القارئ يطابق القارئ الضمني لنظرية التلقي.
4. أفق التوقعات وهي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية والتي يتسلح بها القارئ عن وعي وغير وعي لا تختلف عن مقولة الكفاءة /القدرة المكتسبة لدى نظرية نقد استجابة القارئ.
5. تركز نظرية نقد استجابة القارئ على متتالية القرارات والتنقيحات والتوقعات وعمليات النقص والاستعدادات التي ينجزها القارئ عندما يفاوض النص، نجد هذا عند نظرية التلقي حين نجدهم يهتمون بالتعديلات التي يجريها القراء على التوقعات وهم يمرون بالنصوص، ويهتمون بتوالي الكلمات التي تخلق أثراً لدى القارئ حين يُعلّق بين معنيين.
7. المعنى هو ذهن القارئ وتجربته في أثناء القراءة متأثراً بذلك بلغة النص، ولكن المعنى لا يوجد مستقلاً دون علاقة القارئ به، لذلك فهو الذي يحدد المعنى، وهذا هو المعنى لدى النظريتين.
8. تتفقان أيضاً في أن القارئ عندهما هو الذي يحدد بنفسه ما هو المعنى وذلك بتعبيرات تجريبية.
9. الموضوعة الهوية(الذات)عند نقد استجابة القارئ هي البنية العميقة للشخصية، وتتجلى في كل فكرة وفعل أو إدراك، وهي تتفاعل وتستجيب لكل تجربة واقعية كانت أم أدبية، وهي تعيد بناء نفسها

وتأكيدها كما هي الحال في التكوينات الجشتالية عند نظرية التلقي.

بعض جوانب الاختلاف:

1. في نظرية نقد استجابة القارئ لاينشغل القارئ بملء الفجوات التي يتركها النص أو يضع استنتاجات من تلميحات النص على العكس في نظرية التلقي.
2. القدرة الأدبية المكتسبة من الثقافة والخبرات السابقة هي التي تساهم في صنع المعنى، والكشف عن النظام الضمني في النص، غير أن أصحاب نظرية التلقي يرون المعنى إنما هو حصيلة استجابة القارئ لإلماعات المؤلف .
3. نظرية التلقي تجد الصلة بين النص والقارئ حاصلة في العرف، ولما كانت الأعراف والقواعد لا تخص شخصاً معيناً أو مجالاً محدداً فإنها لا تستقر كلية في النص ولا كلية في القارئ بل عن تفاعل بينهما . فالصلة بين النص والقارئ في نظرية نقد استجابة القارئ تكون في الكفاءة وقدرة القارئ.

مفهوم الجمالية المسرحية Concept of theatrical aesthetic

إن المهمة الأولى للجمالية المسرحية الجديدة التي تأسست في منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين هي إعادة تعريف المسرح بأعتباره فناً فبعد أن اقتصر البعد الفني للمسرح على الأدب الدرامي، أصبح الأمر يتعلق بإعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي، إذ بعد المصلحين الأوائل للمسرح) زولا Zola أنطوان Antoine، ستراندبوغ Strindberg و جاري Jarry) فإن المنظرين (أدولف أبيا Adolphe Appia)، (وادوارد كردون كريغ Edward Gordon Craig) هما اللذان وضعا الأسس التصورية للفن المسرحي الحديث، في "الحوار الأول حول فن المسرح، اذ أعلن (كريغ) بهذه الطريقة "نهضة" مسرحنا في الغرب التي سينجزها المخرج، فنان مسرح المستقبل"، فعندما يتم ظهور إنسان يتحلى بكل الخصال التي تجعل منه نابغة في فن المسرح وكذلك تجديد المسرح

كوسيلة وأداة، أي عندما يصبح المسرح رائعة من روائع الآلية ويخترع تقنيته الخاصة به، سيولد دون عناء فنه الخاص وهو فن خلاق ومبدع، ولقد ولد مع (كريغ) المفهوم الجمالي لفن مسرحي مستقل، لم يعد قائماً على النص، بل على العرض، وإن الثورة الثقافية للممارسة المسرحية خلال ثمانينات القرن التاسع عشر ولدت منذ مطلع القرن العشرين أفكاراً جديدة عن المسرح: أي أفكاراً مؤسسة ستحدد بدورها كل التاريخ المسرحي المعاصر وتوجهه، اذ ان فناني المسرح هم أول المنظرين لأعمالهم في القرن العشرين، إنهم يتساءلون عن فنهم، وعن الأشكال الجديدة المستخدمة، والإنتاج الدرامي، ومعناه، وقيمه، وسياسته، ويحق لهم، أكثر من أي وقت مضى، آن يفكروا في حاضر المسرح ومستقبله انطلاقاً من ماضيه وأن يحاولوا جمع هذين المظهرين: النص والمشهد، اللذين غالباً ما فصلا في القرن العشرين، وتتجسد الجمالية المسرحية الآن في نصوص متنوعة جداً ذلك أن التعدد هو القاعدة بالنسبة إلى هذه النقطة كذلك يكتب المنظرون المحدثون للمسرح مناهج، وبيانات، ومذكرات، وخواطر، وكتابات، وأفكاراً، على شكل كل (في بداية القرن) أو مقاطع (فيما بعد) وهناك دائماً شعريات هي إما نظريات للنصوص أو تحليلات لإنتاج الأعمال الدرامية، وهناك أيضاً جماليات، بعضها معياري والآخر وصفي، لكن أغلبها بلا قيد، وقد ظهرت كذلك، كما هي الحال في المجال الحديث للجمالية العامة، أنماط أخرى للمقاربة: اجتماعية، ونفسية، ولسانية مبنية على تنوع العلوم الإنسانية، فضلاً عن ذلك يجب عرض كل الأفكار التجريبية، سواء كانت مجزأة أو غير مجزأة، وكل الدراسات، والملاحظات، والبرامج والحوارات التي تنطلق من رؤية نظرية لمختلف عناصر العرض، دون أن ننسى كل ما يشكل، عبر القرون، خطاب المسرح حول ذاته أي المقاطع، الأكثر أو الأقل طولاً، والأكثر أو الأقل تقعيراً التي، داخل مسرحية، يتدخل فيها إعلان ذو نظام نظري حول الفن الدرامي عند (شكسبيرShakespeare)، أو (ماريفو Marivaux) أو (بيكيت Beckett)، على سبيل القصر، كما يمكن كذلك أن تكون دعامة الجمالية المسرحية هي نص المسرح نفسه، فقد عرف (لويس بيك دوفوكيبغ) الجمالية المسرحية قائلاً: "تعني الجمالية المسرحية دراسة المبادئ والقوانين العامة

أو الخاصة التي تحكم عرض الأعمال الدرامية وترمي إلى إنتاج المثير للعواطف والجميل"، أن (بيك دوفوكييغ) يعرف الجمالية المسرحية من خارج الجمالية ويجعل موضوعها ليس نص المسرح بل "عرض الأعمال الدرامية"، بمعنى إن ظهور الجمالية المسرحية بأعتبارها خطاباً مستقلاً مرتبط إذن، بولادة الإخراج وبالاعتراف بالبعد المشهدي scénique كعنصر أساس في الفن المسرحي، لكن هذا التعريف في نفس الوقت تقليدي بما أنه معياري (دراسة المبادئ والقوانين) ويرتكز على معيار الجميل، ويمكننا القول إنه يقع أيضاً ضمن استمرارية (أرسطو) والكلاسيكيين من خلال المعيار المزدوج للمثير للعواطف وللجميل وأن الأمر يتعلق بشعرية أرسطية للإخراج، اذ نجمت الجمالية المسرحية الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر عن ظهور الإخراج. وفي وهلة أولى مثلت جمالية للإخراج ثم حددت مجموع التصورات النظرية المتعلقة بالظاهرة المسرحية، سواء تعلق الأمر بالنص أو العرض، وإن مجال ممارستها إذن، واسع جدا فهو يتضمن كل العناصر الجوهرية للمسرح حيث أعيد تعريفه بأعتباره ممارسة فنية: المكان، والمعمار، والإخراج، والديكور، والممثل، والإضاءة والملابس...إنه يغطي أيضاً سيرورة إبداع وتلقي العمل المسرحي وكذا المحافل les instances التي ينطوي عليها: الكاتب، والمخرج والمتفرج، إن أنماط مقارباته متعددة وتلجأ غالباً إلى مختلف خطابات العلوم الإنسانية أو النقد الأدبي، وأخيراً تهتم الجمالية المسرحية بالعلاقة بين المسرح ومختلف الفنون من موسيقى، وصباغة، وسينما، سابقاً كانت الجمالية المسرحية تختلط مع الجمالية الكلاسيكية ومختلف الخطابات الفلسفية حول الفن التي تقتسم معها التاريخ والطفرات والمفارقات والالتباسات، خلال مرحلة طويلة جداً، منذ (أرسطو) مروراً بالقرن السابع عشر الفرنسي وإلى ثمانينات القرن التاسع عشر، كانت تتكون أساساً من شعريات موضوعها هو النص الدرامي، ويميز (اندري فنسطان)، في الإخراج المسرحي وشرطه الجماليLa Mise en scène et sa condition esthétique، بين نوعين من الجمالية المسرحية: الجمالية المسرحية عموماً التي يسميها بالأحرى" جمالية درامية"، و"جمالية الإخراج" بالمعنى الدقيق للكلمة، ويتطلب وجودهما في الحالتين الربط بين ظهور الإخراج الفني وممارسته، علاوة على ذلك فإن

اشتغالهما يجب أن يتولد من فكر المنجزين أنفسهم: "إن إصلاح المسرح، هو الهم المشترك لدى المخرجين المعاصرين، من آثاره، إذا لم يكن إعادة النظر فيه، على الأقل إعادة التفكير فيه. ومن خلال الآثار العريضة التي تتركها فيه كل التأملات النظرية، يساهم بالرجوع إلى العمق لتقدم الجمالية للمسرح مساهمة ملائمة تشكل كذلك "خلفية التصورات والوثائق" وتعد إطاراً ضرورياً لكل بحث جمالي له صلة "بأصل المسرح، وتكونه، وتطوره، وطبيعته وخصوصيته، أو مع مواضع محدودة، بعناصره: الريبرتوار، وفن الكوميدي، والموسيقى، والديكور، والإنارة، الخ" أخيراً يمكن لجمالية الإخراج الوحيدة أن تساهم في إغناء الجمالية نفسها بمواضيع الدراسة وعناصر التوثيق التي تتضمنها سواء تعلق الأمر بالجمالية النفسية، أو الجمالية البنيوية، أو الجمالية المقارنة، أو الجمالية الاجتماعية، بل حتى الجمالية العامة يمكن أن تبدو جمالية للإخراج.

انماط الذاكرة الانسانية Types of human memory:

تحدث علماء النفس المعرفي عن ثلاثة انماط للذاكرة تمثل نظم في تخزين المعلومات وهذه الانماط هي: الذاكرة الحسية والذاكرة القصيرة المدى والذاكرة الطويلة المدى، واعتبر (اتكستون وشيفرن) هذه الانماط في معالجة المعلومات مكونات منفصلة ومستقلة عن بعضها البعض حيث تدخل المعلومات الحواس ثم تخزن للمرة الاولى في الذاكرة الحسية لاقل من ثانية ثم تنتقل الى الذاكرة القصيرة المدى حيث تتم المعالجة المعرفية للمعلومات لمدة قصيرة ثم تصل المعلومات الى الذاكرة الطويلة لتخزينها لوقت الحاجة كالاتي:

اولاً: الذاكرة الحسية

يقوم العالم من حولنا بتزويدنا بآلاف المثيرات الصوتية والبصرية واللمسية والشمية والذوقية التي تدخل الحواس وتقوم الحواس بدورها الآلي في نقل هذه المعلومات الى المرحلة القادمة من التخزين وهي الذاكرة القصيرة ولكن بحكم الانتباه فأن بعض المعلومات يصل فقط الى الذاكرة القصيرة ويتم نسيان بقية المعلومات التي لانركز انتباهنا عليها، وحول مصير هذه المعلومات التي لايتم الانتباه اليها فقد اختلف علماء النفس حول ذلك حيث يكتفي غالبيتهم بفكرة

فقدانها وعدم قدرتها في التأثير على الخبرات وبناء المعرفة ويمكن تلخيص اهم خصائص الذاكرة الحسية بالتالي:

1- تنظيم الذاكرة الحسية لتمرير المعلومات بين الحواس والذاكرة القصيرة حيث تسمح بنقل حوالي 4-5 وحدات معرفية في الوقت الواحد علماً بأن الوحدة المعرفية قد تكون كلمة او حرفاً او جملة او صورة حسب نظام المعالجة.

2- تخزن الذاكرة الحسية المعلومات لمدة قصيرة من الزمن لاتتجاوز الثانية بعد زوال المثير الحسي.

3- تنقل الذاكرة الحسية صور حقيقية عن العالم الخارجي بدرجة من الدقة عن طريق الحواس الخمس.

4- لاتقوم الذاكرة الحسية بأية معالجة معرفية للمعلومات بل تترك ذلك للذاكرة القصيرة.

الذاكرة والهوية الشخصية

بغض النظر عما إذا كانت الهوية جوهراً قائماً بذاته أو تعاقباً لحالات شعورية متباينة، فإن الهوية ليست كياناً ميتافيزيقياً مكتمل التكوين منذ البدأ، إنها سيرورة سيكلوجية تجد سندها المادي في الذاكرة، وعملية تطورية تنشأ تدريجياً بفضل تفاعل الفرد مع الغير، اذ سبق لـ(ابن سينا)أن لاحظ، في هذا الإطار، بأن فعل التذكر هو الذي يمنح الفرد شعوراً بهويته وأناه وبثباتها، ويتجلى هذا واضحاً في شعور الفرد داخلياً وعبر حياته بأستمرار وحدة شخصيته وهويتها وثباتها ضمن الظروف المتعددة التي تمر بها، كما يظهر بوضوح في وحدة الخبرة التي يمر بها في الحاضر واستمرار اتصالها مع الخبرة الماضية التي كان يمر بها إذا كانت الذاكرة هي مايعطي لشعور الشخص بأناه وبهويته مادتهما الخام، فإن امتداد هذه الهوية في الزمان، كما يلاحظ (جون لوك)، مرهون بأتساع أو تقلص مدى الذكريات التي يستطيع الفكر أن يطالها الآن: وبعبارة أخرى إن الآن هو نفسه الذي كان ماضياً وصاحب هذا الفعل الماضي هو نفس الشخص الذي يستحضره الآن في ذاكرته، لهذا السبب، وعندما يتساءل (برجسون)عن ماهية

الوعي المصاحب لجميع عمليات تفكيرنا، يجيب ببساطة: إن الوعي ذاكرة، يوجد بوجودها ويتلف بتلفها ومن الجدير بالذكر أن الوعي بالذات على هذا النحو الأرقى ليس مقدرة غريزية او إشراقاً فجائياً، بل هو مسلسل تدريجي بطيء يمر أولاً عبر إدراك وحدة الجسم الذي ينفصل به الكائن عما عداه وعبر العلاقة مع الغير.

جاك كوبوه Jacques Copeau

يعتبر (جاك كوبوه) من أهم المخرجين الفرنسيين الرواد الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية وقد دخل عالم المسرح من عالم الصحافة والنقد، فقد كان ناقداً وأديباً ومحرراً واحد مؤسسي (المجلة الفرنسية الجديدة) التي أسست عام 1909 وكانت تجربته الوحيدة في المسرح مسرحيته التي أعدها عن رواية الأخوة كرفازوف (في مسرح الفنون) وكان سخطه شديد على الأساليب التي تمثل بها الروايات المسرحية في مسارح باريس فهو الدافع الأساس ليكون مرجاً ولكنه بعد عرض مسرحيته أصيب بإحباط كبير بعد مشاهدتها على المسرح من حيث ضحالة التمثيل والإخراج ومما زاد في إزعاجه أيضاً الروايات الكلاسيكية في فرنسا التي كانت تحيط بأحكام الزخارف التراثية حيث تعجز عن التنفس. كما أسس (كوبوه) مسرح فيوكولمبير Vieux Colombier عام 1913 وكان عمره آنذاك خمسة وثلاثون عام وكان دافعه الأساسي لتأسيس هذه المسرح هو حبه للمسرح ونقده للوسط المسرحي والمسرحيين في أبحاثه، وكان عند تأسيس مسرحه غير مهتماً بأتجاه مسرحي معين الا انه أوضح فلسفته الجديدة للمسرح بنشرة تختلف فحواها عمقاً عما جاء في نشرات المسارح التجريبية الاخرى ولم يدلي بأي تصريحات عن نظرياته في الإخراج اذ لم تكن لديه أي نظريات وكل ما لديه انه يأمل هو والممثلون العاملون معه ان يطوروا العمل الفني تدريجياً في أثناء عملهم اليومي وفي بيان يختلف كثيراً عن البيانات المتعنتة التي أصدرتها معظم الجماعات المسرحية الجديدة كان لـ(كوبوه) أسلوبه في العمل فقبل ان يفتتح مسرحه الفيوهكولامبيه واخذ فرقته الصغيرة بعيداً عن باريس الى بلده في لوليمون le Limon في مقاطعة السين والمارن

وهناك بدأو في قراءة المسرحيات بصوت عالي وارتجلوا المشاهد، وقاموا بعدة تمرينات صممت لكي تجعل أجسامهم وأصواتهم أدوات طيعة وتعلموا في أدائهم المرتجل الكثير من (ديلان) الذي كان راوياً للقصص بمقاهي موتمارتي وشارحاً للكوميديا المرتجلة التقليدية التي كان لا تزال شائعة ومعروفه في ملاهي باريس (كباريهات) والأسواق في مقاطعات فرنسا وتعلموا من (كوبوه) ان يكونوا على حذر من الأصالة اذا قال لهم، إن أصالة التفسير التي ليست لعنة هي تلك التي تنمو عضوياً من معرفة صحيحة للنص هذه التحذيرات قد تبدو غريبة اذ تصدر من مخرج اشتهر بأنه عمل بأسلوب رفيع ينفرد به، أسلوب من صنعه ولكن هذه الشهرة ترجع إلى حد كبير إلى الوصف الهيكلي لبعض أعمال (كوبوه) التي أبرزت التصميم غير العادي لمسرحه وحركه الباليه (الحركة الراقصة) في بعض العروض التي أعاد بها الحياة للمسرحيات الكلاسيكية، ان مسرحيات (كوبوه) التي قدمها من خلال مسرحه الفيوه كولومبيه في خلال العشرينات الأولى كانت بسيطة ولكنها صادقة ومثلت تمثيلاً جيداً وكان مسرحه مجرد قاعة مستطيليه ضيقة في نهايتها درجات مقوسة رقيقة تؤدي الى منصة لها باب على كل جانب وفي الخلف عمودان وطريق سلم يؤدي إلى شرفة، اما منصة المسرح فقد تركت بدون فريز ولم يكن هناك ما يشير إلى وجود مقدمة مسرح او أجنحة وكان الممثلون يخرجون عن طريق أبواب في الغرف المجاورة ولم يكن هناك خط محدد فاصل بين منصة المسرح وقاعة النظارة وكان الديكور لا يستخدم الا نادراً وفي اقتصاد شديد وكان (كوبوه) يستخدم عدد قليل من الأثاث البسيط وأدوات التمثيل، وقد اشار (كوبوه) لكي يتجنب جذب الانتباه إلى ملامح مسرحه غير العادية وعدم وجود مناظر، وإن الأداء التمثيلي في مسرح الفيوه كولامبيه وفي مسرحية حديثة كان يبدو للمرة الأولي واقعياً على الرغم من ان العمل التفصيلي للإخراج الواقعي العادي اختزل إلى اقل قدر ممكن ولكن المرء عندما يراقب ما يحدث عن قرب يدرك ان الإيماءة كانت لا تستخدم الا قليلاً ويتم انتقاؤها بعناية حيث كان يضفي على كل إيماءة أهمية غير عادية وكان للتمثيل في الروايات الكوميدية الكلاسيكية التي أخرجها (كوبوه) سمة الباليه وهذه غاية يحاول كثير من المخرجين أن يحققوها على الرغم من ان

هذا الجهد لا يسفر الا عن سلسلة من أوضاع يتخذها الممثلون وقفزات يقومون بها وهو في حالة وعي بما يفعلون، وفي مسرحيته فطرة بغير تصنع وتلقائية. كما كانت تمتاز عروضه بالخفة والمرح وأيضاً من الناحية التصويرية شائقة بسبب البراعة التي آظهرها (كوبوه) في تكوين التجمعات وتحريكها على مختلف مستويات مسرحه الذي كان آحياناً يتنوع بإضافة منصة او منصتين أو بضع درجات ولم يكن احد يدري ان هناك مخرجاً يكون مجاميع لها اثر فعال. إذا أنها تتكون كنتيجة طبيعية للحدث في المسرحية تماماً كالحركة حول المسرح عندما تنساب في سهولة ومرونة لتعطي انطباعاً بأنها تلقائية بفعل الممثلين انفسهم بدلاً من ان تكون قد حدثت بفعل المخرج. ان فرقة الكانز التي يعتبر(كوبوه) مؤسسها كانت اغلب عروضها تمثل منهجاً في التمثيل يرجع إلى عهد موليير وهو ليس موليير الذي استقر في باريس وقدم مسرحياته لبلاط لويس الرابع عشر بل موليير الذي طاف مدن وقرى فرنسا وقام بالتمثيل في خيمة او في العراء على منصة خالية من أي معدات او اثاث وكان هذا المسرح التالي المجرد شبه العاري من اي معدات كما سماه(كوبوه) هو أساس الإكسسوار الذي استخدمته فرقة الكانز اضافة الى منصة خفيفة يمكن طيها وفي الوسع تقسيمها الى أربعة أجزاء لتكون منصات منفصلة او تكدس الواحدة فوق ألاخرى، ان (جاك كوبوه) ساهم كثيراً في الأعمال الإخراجية وتأسيس الفرق المسرحية التي استمرت واستمر سان دنيس الذي بعدها غادر واستقر في انجلترا حيث عمل عدة سنوات مخرجاً ومدرساً لفن التمثيل على السواء وفعل الكثير وقدم أعمالاً مسرحية ولكنه لم يحقق ما يضارع ما أخرجه من مسرحيات بالاستعانة بتلك الفرقة التي آنشاها(جاك كوبوه).

نظرية المعرفة الماركسية

يتعارض المنهج الماركسي مع فكرة الحقيقة الوحيدة المطلقة والنهائية، اذ اعترض (انجلز) بشدة على افتراض ان الانسان صاحب الحقيقة الوحيدة والنهائية، ويقول انجلز(عندما يكون الانسان صاحب الحقيقة النهائية والأخيرة والنهج الدقيق الوحيد، فمن الطبيعي أن يشعر بأحتقار تجاه باقي البشرية الضالة

والغريبة عن العلم)، وجاء انتقاد (انجلز) لـ(دوهرينغ) لأنه ادعى أنه الفيلسوف الحقيقي الوحيد في عصره، ولأنه يتكلم عن (الحقيقة الأخيرة والنهائية)، ولأنه لم يعرض ببساطة افكاره ويترك للتاريخ مسألة قيمتها، وانما هو كائن غير مادي، لايدعي لنفسه بأقل من العصمة البابوية من الخطأ، والاعلان المسبق عن زيف أي رأي بجانب آراءه، ولأنه تحدث عن اسلافه بازدراء شديد، ويقول انجلز(ان السيد دوهرينغ صاحب الحقيقة المطلقة، وصاحب المنهج العلمي الوحيد في البحث الذي تصبح بعده جميع المناهج الأخرى غير علمية) وبالتالي فأن المنهج الماركسي، يتعارض مع الحقيقة المطلقة والنهائية، شأنه شأن منهج العلم، اما النفي في الفهم الماركسي فهو ديالكتيكي، بمعني أنه يبقي على كل انجازات القديم وجوانبه الايجابية وعناصره القابلة للحياة والاستمرارية، أما (لينين فيشير) في مؤلفه(المادية والمذهب النقدي التجريبي) فقد اشار الى ان(الفكر البشري قادر بطبيعتة ان يقدم لنا- وهو يقدم لنا بالفعل — الحقيقة المطلقة التي تتجمع من جملة الحقائق النسبية، فأن كل درجة في تطور العلم تضيف حبات جديدة الى حصيلة الحقيقة المطلقة)، كما يشير (انجلز) في رسالة لـ (كونراد شميدت) الى (تطور الفكر الذي يرتقي صاعداً على سلم المعرفة البشرية ويحطم عند كل درجة منه الأطر الضيقة للتصورات والمعتقدات القديمة، وينطلق في الوقت ذاته من مستوى المعارف القائم، ويستند الى نتائجه) و(ليس ثمة نقطة نهائية في اكتمال المعرفة من حيث هي معرفة، مع أنها تتشكل من معارف هي احياناً متناهية لمواضيع متناهية) وبالتالي، فأن المعرفة العلمية ليست يقيناً نهائياً وكاملاً، وعملية المعرفة واختبار النظريات هي عملية الاقتراب والتقدم نحوها، وهي عملية الانتقال من عدم المعرفة الى المعرفة، ومن عدم المعرفة الجيدة الى المعرفة الافضل، كما كان (بليخانوف) يؤكد على أن الديالكتيك المادي لايضيق حدود العقل الانساني، فهو يعرف ان حدود العقل لانهائية وغير محدودة، وبالتالي، فأن نظرية المعرفة الماركسية لاتعرف التوقف، ولاتعرف الحقيقة النهائية، صحيح أن الجمود كان له آثاره السلبية في الفترة الستالينية، ولكن نظرية المعرفة الماركسية خارج السور الستاليني، كانت في حالة تطور، كما أسهم الفيلسوف (جورج لوكاش) في تخصيب الماركسية ايضاً من خلال الاهتمام بالبنية الثقافية ودور الوعي في

التغيير ودخل في حوار خصب مع الفلسفة الوجودية، كما اسهم في ارساء وتطوير علم الجمال من خلال دراساته في الواقعية الاوربية، كما واسهم مفكرو وفلاسفة مدرسة فرانكفورت الماركسيين في تخصيب الماركسية من خلال الحوار مع مدارس علم النفس والفلسفة الوجودية والبنيوية، والاهتمام بالجانب الثقافي والنوعي وغير ذلك من القضايا التي أثارتها المدارس النسوية الجديدة، كما أسهم فلاسفة من امثال (هابرماس) في تطوير المفهوم المادي للتاريخ وتحريره من الجمود الستاليني، اما الفيلسوف الفرنسي (التوسير) فقد خصّب الماركسية من خلال مناهج المدارس البنيوية، واسهم في توسيع وتطوير نظرية فائض القيمة في دراسته المعمقة لمؤلف (ماركس)(رأس المال)، وأشار الى أن (ماركس) يحتاج الى اعادة دراسة واكتشاف من جديد، وأن ازمة الماركسية جاءت من الجمود الستاليني، وتحرير الماركسية وتجديدها يعني تحريرها من هذا الجمود، وقد اسهم علماء اقتصاد ماركسيين من امثال(باران، توماس سنتش، سويزي، سمير امين) في ارساء علم الاقتصاد السياسي الماركسي للنمو، بتناول قضايا جديدة حول التخلف واعادة انتاج التخلف، لم يتناولها (ماركس ونجلز)، وخاصة بعد دمج بلدان العالم الثالث بالاقتصاد الرأسمالي العالمي، وهكذا كانت نظرية المعرفة الماركسية تتطور وتتجدد مع تجدد القضايا التي تطرحها المتغيرات المحلية والعالمية، اذن القول بتوقف تطور نظرية المعرفة الماركسية، وتلخيص الأمر كله في حفظ الاستنتاجات الستالينية، حديث يجافي الواقع، وخلاصة ما نود ان نقوله: أن المنهج الماركسي أو الديالكتيك المادي يتعارض مع الحقيقة النهائية، فشأنه شأن منهج العلم، ما ان تحل مشكلة حتى تظهر مشكلة أخرى تحتاج الى حل، فما أن تظهر نظرية تفسر ظاهرة سابقة، حتى تظهر ظاهرة جديدة تحتاج لنظرية جديدة لتفسيرها، وهكذا منهج العلم يبدأ بالمشاكل وينتهي بمشاكل جديدة تحتاج الى حل، كما ان المنهج الماركسي يهدف لتطوير النظرية لكي توجه الممارسة وتختبر في الممارسة التي بدورها تطور وتغني النظرية.

الايديولوجيا: Ideology

هي مجمل التصورات والافكار والمعتقدات وطرق التفكير لمجموعة امة او طبقة أو فئة اجتماعية أو طائفة دينية أو حزب سياسي، وتكون الايديولوجيات عادة مشروطة ومحددة بالظروف المناخية والعادات)) وترد كلمة ايديولوجيا، بمعنى فن البحث في الافكار والتصورات أو الفكريات. وفي مؤلفات(ماركس وانجلز) يرد تعبير الايديولوجيا بالمعاني الآتية:

- (الايديولوجيا والبناء العلوي الايديولوجي، بأنها تقلب الأشياء رأساً على عقب) (خيالات)، (الصور الكاذبة التي يرسمها الناس عن انفسهم)، (آراء تبرر الأوضاع الاجتماعية الخاصة)، (مذهب)، (انتاج عقلي مباشر)، (الدين).
- وفي بؤس الفلسفة لـ(ماركس) والبيان الشيوعي لـ(ماركس وانجلز) يرد بالمعاني التالية :(يتضمن كل العلوم الانسانية وخاصة العلوم الاجتماعية. بما فيها الاقتصاد السياسي والتاريخ)، (برامج وتصريحات الاحزاب السياسية المختلفة)، (التصويرات والآراء وردود الأفعال السيكولوجيا) (أماني مختلف الطبقات الاجتماعية).
- وفي نقد الاقتصاد السياسي الماركسي يرد بالمعنى الاتي: (الأبنية الايديولوجيا العليا، كل الاعمال الثقافية، القانون، الأخلاق، الاستطيقا، اللغة والمعارف الفلسفية والعلمية، وكل المذاهب والمواقف الاجتماعية والسياسية، وكل المنتجات الفكرية والاحوال والافعال النفسية التي تميز الوعي الطبقي أو الوعي الفردي).
- وفي بؤس الفلسفة ايضاً يخلص (ماركس) الى آنه(لكي يتدعم كيان الطبقة، لابد أن يتحول الوعي الطبقي الى ايديولوجية طبقية، وان يتشكل الاثنان في خدمة الصراع الطبقي).
- وفي كتابه الثامن عشر من (برومير لويس بونابرت)، يشير (ماركس) الى الاتي (يقوم فوق اشكال الملكية وظروف الحياة الاجتماعية بناء علوي من الانطباعات والاوهام وأساليب التفكير والمفاهيم الفلسفية

الخاصة والطبقة بأجمعها هي التي تخلق هذه الاشياء وتشكلها وفقاً لظروفها المادية والعلاقات الاجتماعية المقابلة لها، وقد يتخيل الفرد الذي يتلقاها عن طريق العرف أو التربية انها تشكل الأسباب الحاسمة لنشاطه ونقطة البداية لهذا النشاط، وكما أن الانسان يميز في حياته الخاصة بين مايقوله الناس عنه أو يفكرون بشأنه، وبين حقيقة شخصه، وما يؤديه بالفعل، فأنه يجب التمييز اكثر من ذلك في الصراعات التاريخية بين اقاويل الاحزاب وادعاءتها وبين تكوينها ومصالحها الحقيقية، وكذلك بين ما تتخيله عن نفسها وبين ماهي عليه في واقعها).

- وفي مؤلفه(لودفيج فورباخ) ونهاية الفلسفة الالمانية الكلاسيكية يحدد (انجلز) اشكال الايديولوجيا على النحو التالي(ان القرون الوسطى الحقت بعلم اللاهوت جميع الاشكال الأخرى للايديولوجيا: الفلسفة. السياسة، وعلم الحقوق وجعلت منها - اي هذه الاشكال- اقساماً تابعة لهذا العلم(اللاهوت)، ولذا اضطرت كل حركة اجتماعية وسياسية أن تتخذ شكلاً دينياً، وكانت كل حركة لكي تحدث اثرها في الجماهير المحشوة بالغذاء الديني وحده مضطرة أن تقدم لهذه الجماهير مصالحها الخاصة بها في لباس ديني).

- كما يحدد الفيلسوف الماركسي الفرنسي (التوسير) في مؤلفه (من اجل ماركس) الفرق المنهجي بين الايديولوجيا والعلم يقول (وليس ثمة مجال للتساؤل حول تقديم تعريف دقيق للايديولوجيا، يكفي القول على نحو تخطيطي جداً بأن الايديولوجيا هي نظام – يملك اتساقه المنطقي الخاص- من التمثلات، الصور أو الاساطير أو الافكار أو المفاهيم حسبما تكون الحالة، له وجوده ودوره في مجتمع معين، والايديولوجيا كنظام من التمثلات يتميز عن العلم بأن وظيفته العملية الاجتماعية ترجح وظيفته النظرية- أو وظيفة تقديم المعرفة).

مما سبق نلاحظ التباين في تناول (ماركس وانجلز) وبقية المفكرين الماركسيين للايديولوجيا، فـ(ماركس وانجلز) تناولا الايديولوجيا بمعاني سلبية

وغير مرغوب فيها مثل: (صور كاذبة يرسمها الناس عن نفسهم)، (أراء تبرر الأوضاع القائمة)، وبالتالي، فأن (ماركس وانجلز) كانا يهدفان الى نقد الاوضاع الرأسمالية القائمة وعدم تبريرها عكس الايديولوجيا البورجوازية التي تحاول تبريرها، وبالتالي، فأن (ماركس) حاول أن يوضح الصورة الحقيقية والصادقة والتي تنير الطريق لتحرير الطبقة العاملة والكادحين من كل اشكال الاستغلال، والنقطة الهامة التي أشار اليها (ماركس) في مؤلفه(بؤس الفلسفة): انه لكي يتدعم كيان الطبقة، لابد ان يتحول الوعي الطبقي الى ايديولوجية طبقية، وأن يتشكل الاثنان في خدمة الصراع الطبقي، وعليه لايمكن تناول البرامج وقضايا الصراع الطبقي بمعزل عن الوعي الطبقي والايديولوجية الطبقية، بالنسبة للطبقة الرأسمالية، فأن ايديولوجيتها تبرير الاوضاع القائمة، وبالتالي ترسم صور زائفة عن هذا الواقع، اما بالنسبة للطبقة العاملة، فأن مصلحتها في تغيير هذا الواقع، وبالتالي مصلحتها في امتلاك صورة حقيقية عنه، حتى تفهمه وتعمل على تغييره، وبالتالي، فأن ايديولوجية الطبقة العاملة تتسق مع العلم.

الواقعية السحرية او العجائبية Magic Realism:

تقنية روائية غلبت على كثير من الأعمال الروائية في الأدب الألماني منذ مطلع الخمسينيات وأدب أمريكا اللاتينية بعد ذلك، ثم وجدت طريقها إلى بعض الأعمال في أداب اللغات الأخرى، وتقوم هذه الواقعية على أساس مزج عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبي، فتختلط الأوهام والمحاولات والتصورات الغريبة بسياق السرد الذي يظل محتفظاً بنبرة حيادية موضوعية كتلك التي تميز التقرير الواقعي، وتوظف هذه التقنية عناصر فنطازية كقدرة الشخصية الواقعية على السباحة في الفضاء والتحليق في الهواء وتحريك الأجسام الساكنة بمجرد التفكير فيها أو بقوى خفية بغرض احتواء الاحداث السياسية الواقعية المتلاحقة و تصويرها بشكل يذهل القارئ ويربك حواسه فلا يستطيع التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، وتستمد هذه العناصر من الخرافات والحكايات الشعبية والأساطير وعالم الأحلام والكوابيس وفي حكايات ألف ليلة وليلة توظيف فطري للواقعية السحرية، مثل ما نجده في قصص الجان، والبساط السحري، ومصباح علاء

الدين، اذ ان الواقعية السحرية تركز كثيراً على الواقعية، وعلى كل حال. يقول (لويس ليل) ": ان الواقعية السحرية، تستخدم للتعبير عن الانفعالات، عندما نقرأ هذه المقالات تتوفر لدينا فرصة لكتابة بحث عن الواقعية السحرية، وفي كتابة مثل هذا البحث نكتشف ان كثيراً من الناس يملكون رؤى متعددة عن تلك الواقعية، فانا مثلاً، اكتشف انها تعني اشياء كثيرة ومتباينة. وانها تحفزك في ان تتعلم اشياء مفيدة. اذ تحتوي بعض مميزات " الواقعية السحرية " على طريقة الشخص الذي ينظر فيها الى العالم من خلال الفن، والاستجابات العاطفية، (الطريقة التي ينظر فيها المرء الى الاشياء) بوصفها بنية ثقافية، ومن خلال قيامنا ببحث عن "الواقعية السحرية" ومحاولة التعريف بها، استطيع ان اعرِّف كما الاخرون " الواقعية السحرية " انها وجهة نظر للعالم، خلال اندماج الفن بالادب. واننا نعتقد، ان هدف " الواقعية السحرية " هو ان ندع العالم يعرف وجهات النظر المغايرة عن الفن والادب : انطلاقاً الى فهم وجهة النظر الاخرى وهنا، مرة اخرى، تعنّ لي اسئلة اخرى عن " الواقعية السحرية " ولكن، ليس لدي فكرة عنها ولكي اجيب عن اسئلتي تلك، بدأت بقراءة المقالات المتعلقة بها، محاولاً من خلال هذه القراءة ان استوعب عنها كل شيء.. "ولا ادري ان كانت هذه القراءة تولد لدي احساساً بالمعنى ؟" ولكن بعد ذلك بدأت افهم لغتها وعلى كل حال، لدي جملة من الاعتراضات عن معنى " الواقعية السحرية " قبل ان افهم عبارة " الواقعية السحرية " وتعلمت من خلال هذا البحث ان المرء لا يستطيع حسب، ان ينظر الى عبارة او عبارتين ويقول: انا اعرف ماذا تعني هذه الواقعية ؟ فالمرء يحتاج الى اشياء كثيرة ليعرف ما معنى" الواقعية السحرية " وبعدها يفكر ماذا عليه ان يقرأ، ومن ثم يقرر ان كان يتفق او لا يتفق، مع هذه الفكرة او تلك، ومن خلال بحثي وجدت ان كل شخص يمتلك رؤيته الخاصة عن " الواقعية السحرية " وثمة قلة من الناس تكون لديهم الرؤية ذاتها عن " الواقعية السحرية " لذلك، فانا اتفق مع البعض ولا اتفق مع البعض الاخر، والمرء يجد الكثير من المعلومات المتعلقة بـ " الواقعية السحرية " لذلك، اذا كان ذلك المرء يتساءل كما تساءلت انا، فهو حر في تساؤله كي يتعلم شيئاً جديداً، على كل حال، فانا اكتشفت ان كثيراً من الناس، لديهم رؤى متباينة عن معنى " الواقعية السحرية " وبهذا ايضاً، اكتشفت انها تعني اشياء

كثيرة متباينه، ومن المثير جداً، ان نتعلم اشياء كثيرة وممتعة عن " الواقعية السحرية " التي تقدم لنا وجهات نظر مختلفة عن العالم من خلال الادب والفن، وما قد تعلمته من ذلك، انها تعني اشياء كثيرة فالمتلقي يحتاج ان يفهم عبارة ماذا تعني" الواقعية السحرية " ففي سبيل المثال، كيف يستطيع الرسام ان يرسم لنا مشاهد في مرسمه دون ان يستخدم موديلاً (نموذج) يبعث في داخلنا الامتاع، ويمكن ان يرسم مشاهد في مرسمه، وان تكون تلك المشاهد واقعية وتؤثر فينا، اذ بامكاننا ان ننظر الى "الواقعية السحرية" بهذه الطريقة، وفي نفس الوقت، ان نلتقط اشياء تبعث الامتاع والذائقة في دواخلنا، ونرى بعد ذلك ماذا تعني " الواقعية السحرية "؟ واننا نعتقد، ان هدف " الواقعية السحرية " هو ان ندع العالم يعرف وجهات النظر المغايرة عن الفن والادب : انطلاقاً الى فهم وجهة النظر الاخرى لواقعية السحرية " فهو يقدم لنا اراء الناس ووجهات نظرهم عن الواقعية السحرية ويعتقد البعض ان تلك الواقعية هي في الغالب رواية تنطلق من ارض واقعية مشتركة، ولكن دون اقحامات منطقية للفنتازيا، بينما يعتقد البعض ان " الواقعية السحرية " تتحدث عن نسيج سحري داخل الواقعية، وبهذه الطريقة، نجد من الممتع عند قراءتنا للواقعية السحرية انها تعد نوعاً من فانتازيا معاصرة (فانتازيا من النوع الذي يحدث في هذه الايام) في حين ان السحر غالباً ما يحدث خارج المشهد، ويستطيع المرء ان يمسك فقط بنظرة خاطفة من زاوية عين الاخرين.

الإبداع

آختلف الباحثون من الفلاسفة وعلماء النفس في تعريف الإبداع، فبعضهم يرى الإبداع مظهراً من مظاهر خصوبة التفكير وسيولته، فعقل المبدع في نظرهم لا يتوقف عن إنتاج فيض غزير من الصور الإبداعية، وبعضهم الآخر يرى أن قيمة العمل الإبداعي تكمن في قيمة هذا العمل بالنسبة للمبدع وبالنسبة للأعمال الأخرى للمبدعين والمفكرين المعارضين لهذا الإبداع، ويرى فريق ثالث أنة لا يستدل على الإبداع من خلال النواتج الإبداعية الملموسة فحسب وإنما ينبغي الكشف عن القدرات الإبداعية عند الأفراد بأستخدام الاختبارات الدقيقة، ويمكن تقدير العمل الإبداعي في ضوء المعاير التالية:

1. مدى تقديم العمل الإبداعي لفكرة جديدة ومفيدة.

2. مدى استطاعة هذا العمل أن يولف توليفة جديدة بين أشياء متناقضة، أو مدى قدرته على إلقاء أضواء جديدة على بعض الظواهر على خلاف المألوف فالشخص المبدع في الفن والأدب والعلم هو ذلك الشخص القادر على إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء، وهو الشخص القادر على إعادة ترتيب العناصر القديمة في صياغة جديدة. والفنان والأديب والعالم يتفقون في آن كل منهم يعيد صياغة أنواع محددة من المعلومات والخبرات القديمة في نمط أو نظام أو شكل جديد، ويعد الإبداع من أكثر المصطلحات النفسية والتربوية شيوعاً في البحوث الميدانية المعاصرة التي يقوم بها الباحثين في مجالات علم النفس والتربية المختلفة على الرغم من اختلاف اتجاهاتهم العلمية ومدارسهم الفكرية فبعض الباحثين يعتبرون الإبداع سمة موحدة، ومن أصحاب هذا الاتجاه كل من (جتزلز وجاكسون وورد) بينما يرى كل من: (جيلفورد ومير يفلد وتورانس) إن العملية الإبداعية متعددة العوامل العقلية أو السمات العقلية وإن أهم هذه العوامل العقلية هي الطلاقة والمرونة والأصالة، كما يرى فريق من الباحثين أيضاً من أن الإبداع ما هو إلا عملية عقلية وهي القدرة على إنتاج شيء جديد من عناصر قديمة من خلال بعض العمليات النفسية والعقلية، وكما عُرف الإبداع بأنه عملية إدراك الثغرات في المعلومات، وتحديد العناصر المفقودة التي تؤدي إلى عدم اتساقها ثم البحث عن مؤشرات ودلائل في الموقف الذي يواجه الفرد والمعلومات التي لديه وصياغة فروض لسد الثغرات واختيار الفروض والربط بين النتائج وبعضها وربما تعديل أو إعادة صياغة الفروض واختيارها مرة أخرى، ويؤكد بعض علماء النفس على أن العوامل والظروف البيئية هي التي تساعد على نمو الإبداع ومن مؤيدي هذا الاتجاه (روجرز) حيث يعرف الإبداع على أنه إنتاج جديد يتوصل إليه الفرد من تفاعله مع المؤثرات البيئية المتاحة في حين أن كل من (إفانز وسميث) قد سبقا في اعتبار أن الإبداع قدرة يمكن تدربها وتنميتها لأن السلوك المتصل بالعائد

الإبداعي يتضمن كثيراً من عناصر حب الاستطلاع والرغبة في المبادأة والاكتشاف وإثارة التساؤلات وتقديم إجابات غير تقليدية وغير مألوفة على هذه التساؤلات وظهور العديد من علامات الاستقلال والتمايز في التفكير والتجربة، وقد عرفا الإبداع على أنه تفكير غير تقليدي لأنه لا يتبع الطرق المعتادة في تحديد المشكلة أو حلها ويتضمن الإبداع بعض عناصر التغير نتيجة الخروج عن المألوف حيث تُعد الطلاقة، المرونة، الأصالة، الحساسية للمشكلات من أهم عناصر الإبداع فالإبداع هو قدرة الفرد على التفكير الحر الذي يمكنه من اكتشاف المشكلات والمواقف الغامضة، ومن إعادة الصياغة لعناصر الخبرة في أنماط جديدة عن طريق تقديم أكبر عدد ممكن من البدائل لإعادة صياغة هذه الخبرة بأساليب متنوعة وملائمة للموقف الذي يواجه الفرد بحيث تتميز هذه الأنماط الجديدة الناتجة بالحداثة بالنسبة للفرد نفسه والمجتمع الذي يعيش فيه، وهذه القدرة يمكن التدرب عليها وتنميتها كما أن هناك بعض المسلمات التي يُعتقد أنها أساسية لدراسة العملية الإبداعية، وهي هبة إلهية تأتي لفرد أو أفراد معينين وهم الأفراد الملهمين بقدرة إلهية فقط، أو القول بأن الإبداع يقتصر على بعض المجالات دون غيرها مثل اقتصاره على المجالات الفنية والأدبية أو أن القدرة الإبداعية ترتبط بمفاهيم الوعي والخيال وغير ذلك من المفاهيم التي يصعب تحديدها بطريقة إجرائية قابلة للقياس والملاحظة، ومن أهم القدرات الإبداعية:

- الطلاقة: ويقصد بها القدرة على إنتاج أكبر عدد ممكن من الأفكار ذات الدلالة، وهي أنواع: (طلاقة الكلمات، الطلاقة التعبيرية الطلاقة التداعي، طلاقة تصويرية).
- المرونة: يقصد بها القدرة على إعطاء أكبر عدد ممكن من الأفكار المتنوعة مع السهولة في تغير اتجاه الفرد العقلي، ويوجد نوعان من المرونة (المرونة التلقائية، والمرونة التكيفية بنوعيها التشكيلية والترتيبية).

- الأصالة: ويقصد بها قدرة الفرد على إعطاء تداعيات بعيدة، أو إنتاج أفكار غير شائعة تتميز بالجدة سواء بالنسبة للفرد نفسه أو للمجتمع الذي يعيش فيه.
- الحساسية للمشكلات: ويقصد بها قدرة الفرد على رؤية العديد من المشكلات والمواقف.

ويمكن تحديد خصائص الإبداع كما يلي:

1. أنه عملية عقلية وليس إنتاجاً فقط.
2. انه عملية عقلية هادفة إلى تحقيق صالح الفرد والمجتمع.
3. أنه عملية تؤدي إلى إنتاج أشياء جديدة مختلفة ومتمايزة.
4. يأتي التفكير الإبداعي من التفكير المطلق الحر وتأتي المسايرة والقدرة على حل المشكلات العادية من التفكير المحدود.
5. الإبداع هو أحد طرق التفكير الإنساني، وهو ليس مرادفاً للذكاء الذي يتضمن قدرات عقلية متنوعة منها التفكير.

التفكير:

رؤية داخلية تتقصى الخبرة من أجل غرض معين، أي أنه مهارة تشغيل الذكاء على الخبرة، وعملية التفكير عبارة عن أحداث لا مادية في الذهن حيث تقوم عملية التفكير بالمعالجة العقلية للبيانات للوصول إلى نتيجة، ولحل المشكلات والتحكم بالانفعالات، أي معالجة الأشياء والأحداث عن طريق الكلمات والمفاهيم والصور العقلية بدلاً من معالجتها عن طريق النشاط الفعلي أو عن طريق النشاط العياني المباشر، وينضوي تحت مفهوم التفكير دلالات، ومعان متعددة منها الحكم أو الاعتقاد، وكذلك يستخدم مصطلح التفكير للإشارة إلى كل من: النية والقصد، أو التوقع والاستدلال، أو التذكر واسترجاع الخبرات الماضية، أو اتخاذ القرار، أو حل مشكلة، أو التخيل والإبداع، ويمكن تقسيم التفكير بناءً على ثلاثة معايير وفي ضوء كل معيار نجدُ للتفكير تقسيماً مختلفاً

- يقسم التفكير بناءً على معيار النوع إلى كمي ونوعي.
- ويقسم بناءً على معيار طبيعة التفكير إلى تقاربي، وتباعدي، وتقويمي.
- ويقسم بناءً على معيار المستوى إلى منخفض، وراقي، وعالي

أقسام التفكير بناءً على معيار نوعية التفكير:

- التفكير الكمي: ويعتمد على الطلاقة في عملية التفكير ذاتها ويتمثل في الشخص الذي له قدرة على إعطاء أكبر عدد من الأفكار السليمة في وحدة زمنية معينة لمشكلةٍ ما.

- التفكير النوعي: ويعتمد على المرونة في عملية التفكير أي التحرر من الجمود والبعد عن النمطية فهو يعطي آراءً مفيدة ولكنها لا تخضع لمعيار واحد.

أقسام التفكير من حيث الطبيعة:

- التفكير التقاربي: يعتمد على التوصل إلى الإجابة الصحيحة من خلال المعلومات المتاحة.
- التفكير التباعدي: يعتمد على التوصل إلى عدة إجابات من خلال المعلومات بحيث يحتمل أن تكون كلها صحيحة و مقبولة.
- التفكير التقويمي: يعتمد على التوصل إلى ما هو صحيح أو وثيق الصلة بالموضوع مع إصدارٍ للأحكام ووزنٍ للأدلة وتقويمها.

أقسام التفكير من حيث المستوى:

- التفكير المنخفض: ويعتمد هذا النوع من التفكير على المستويات الذهنية المنخفضة من التفكير مثل التذكر، والحفظ، والاسترجاع.
- التفكير الراقي: ويعتمد هذا النوع على عمليات ذهنية أكثر رقياً مثل: التحليل، والتركيب، والتفسير، وفرض الفروض، والتقويم.
- التفكير العالي: ويعتمد هذا النوع على مستوىً عالٍ في التفكير مثل: النقد، والتأمل، والإبداع.

النمو

سلسلة متتابعة متماسكة من التغيرات تهدف إلى غاية واحدة هي اكتمال النضج واستمراره، ويقصد بالنمو مجمل التغيرات الارتقائية التي تحدث للكائن من الناحية الفسيولوجية) التكوين العضوي) ومن الناحية الوظيفية (التكوين السلوكي) لكل من الجانب الجسماني والعقلي والانفعالي والاجتماعي وذلك منذ لحظة الاخصاب) البويضة الملقحة) وحتى آخر العمر (الوفاة) ومن هنا يصبح للنمو مظاهر عديدة:

- تغيرات جسمية كالوزن والطول والحجم، وتكوين الأجهزة والحواس.
- تغيرات في وظائف الأعضاء.
- تغيرات في العمليات العقلية كالتذكر والتصور والإدراك والتفكير.
- تغيرات انفعالية واجتماعية كالاتجاهات والقيم وكل ما يتصل بعلاقة الفرد بالبيئة المحيطة به.

والنمو ظاهرة شغلت فكر الباحثين في مجال علم النفس إلى أن ظهر فرع علم النفس النمائي الذي برزت فيه أربعة مداخل نظرية تفسر النمو وهي:

1. لمدخل البيولوجي الذي يؤكد أهمية التكوين العضوي
2. المدخل السلوكي الذي يؤكد على الدور تقوم به البيئة في سبيل تشكيل الخصائص السلوكية للفرد.
3. المدخل المعرفي الذي يؤكد على المراحل المختلفة للنمو المعرفي.
4. المدخل الدينامكي الذي يهتم بتحليل الكيفية التي تنمو بها النواحي الانفعالية والاجتماعية في المراحل المتتابعة للنمو.

وبالنظر إلى هذه المداخل الأربعة يُلاحظ التكامل الذي حظي به النمو كمفهوم متضمن لهذه الجوانب في تعريفة، الأمر الذي فتح باب البحث في محاور أساسية من اجل الكشف عن عامل ما أو متغير ما في هذه الظاهر الكلية وللنمو خصائص كثيرة أهمها ما يلي:

1. الكلية والاستمرارية: تسود الكلية عملية النمو في جميع مكونات الكائن الحي الجسمية، والعقلية، والانفعالية، والاجتماعية، وهذه السيادة تتسم بالاستمرار والاتصال بين جميع المكونات والأجهزة في آن واحد دون توقف، ويتحقق النمو بالتغيرات الكمية والكيفية والوظيفية في وحدة وترابط.
2. الفردية: لكل فرد معدل نمو خاص به يختلف عن معدل النمو في فرد أخر، وذلك بسبب تعقد السلوك الإنساني وتعقد البيئة المحيطة وتعقد التفاعل بينهما، لذا فالنمو يخضع لمبدأ الفروق الفردية نتيجة العوامل الداخلية والخارجية.
3. التدرج والتداخل: النمو سلسلة متتابعة ومتدرجة ومتداخلة من التغيرات التي تحدث في مكونات وأجهزة الإنسان وسلوكه، وعلى الرغم من وجود مظاهر مميزة لكل مرحلة إلا أنها متصلة لا تفصلها حدود عينية قبلية أو بعدية.
4. مسيرة النمو: يسير النمو في اتساق وفق مبادئ العام والخاص، من الكليات إلى الجزئيات، ومن المجمل إلى المفصل، ويتحقق بالتأثير ويتميز بالقابلية للتعديل والتغير في بعض أنماط السلوك.
5. أختلاف معدل السرعة: النمو عملية لا تسير بمعدل سرعة واحدة سواء في المراحل التكوينية العضوية المتتابعة، أو في مختلف مظاهر السلوك ووظائفه، فمعدل السرعة مثلاً في المرحلة الجنينية يسير بمعدل طفروي مذهل فالكائن الإنساني يتغير من كونه كائن صغير طفل _ متطفل على غيره _ إلى كائن يتراوح طوله 5 - 6 أقدام عند الرشد ويتغير وزنه منذ لحظة الإخصاب وحتى الولادة في زيادة مطردة، هذا الاطراد في الزيادة التي تتميز به مرحلة المهد والطفولة المبكرة تستقر سرعته إلى إن تأتي مرحلة المراهقة والتي فيها يزداد معدل سرعة النمو بصورة أقل مما حدث عند الرضاعة، ثم يكون الاستقرار في مرحلة الشباب، وفي الشيخوخة يكون التناقص والانحدار.

6. الاتجاه الطولي والاتجاه المستعرض: يسير النمو داخل الجسم في اتجاه طولي واتجاه عرضي، وهما اتجاهين متداخلين ومحددين، فالنمو يسير رأسياً من الرأس إلى القدمين في سياق أسبق من باقي الجسم، الرأس مثلاً في المرحلة الجنينية يقترب من نصف طول الجسم كله، وعند الميلاد تماثل 25٪ من طول الجسم، أما السياق المستعرض فيسير النمو فيه من الجذع إلى الأطراف.

7. التميز المرحلي للنمو: لكل مرحلة من مراحل النمو سماتها المميزة فبينما تتميز مرحلة الطفولة بسمة التحكم العضلي، فأن مرحلة المراهقة تتميز بسمة التكيف الاجتماعي، بينا تسود مرحلة الشيخوخة سمة التكيف للتدهور الجسمي والعقلي والانفعالي والاجتماعي، اذ تستند الخصائص السابقة للنمو على عاملين أساسين أحدهما داخلي في الإنسان وهو يتمثل في الوراثة، وما يرتبط بها من النضج والتعلم والغدد المختلفة في الجسم، أما الثاني فخارجي ويتمثل في البيئة وما يرتبط بها من تعلم وتنشئة اجتماعية، بالإضافة إلى المناخ والطقس، وفيما يلي عرض تلخيصي مبسط لهذه العوامل

1. **عامل الوراثة:** الوراثة تعني كافة المؤثرات التي تنتقل بيولوجياً من الأجداد والآباء إلى الأبناء، وتبدأ هذه المؤثرات دورتها الحياتية بمجرد إتمام الإخصاب والجينات هي الناقلات الحقيقية للوراثة لذا تسمى (المورثات) ويتعد عددها 138,000 مورث يحتويها 23 زوجاً من الكروموسومات الناتجة مناصفة في كل الحيوانات المنوية للرجل وبويضة الأنثى التي منها جميعاً يتكون الرصيد الوراثي للكائن الجديد الذي يتحدد جنسه حسب الأمر الإلاهي الوراثي المطبوع في صحائف هذه الكرموسومات بجيناتها ويتحمل الكروموسوم رقم 24 في الرجل مسؤولية تحديد الجنس، فإذا كان (س) والتقى مع الكروموسوم (ص) في بويضة المرأة أنتج ذكر، وإذا كان (ص) والتقى مع (ص) في المرأة يكون الناتج أنثى

2. **عامل البيئة**: البيئة هي مجمل العوامل المادية، والمؤثرات الخارجية التي تؤثر في بناء التطور الإنساني والشخصية، وتشمل العوامل المادية ولاجتماعيـة والثقافيـة والحضارية، وتميز هذه المؤثرات والعوامل بالتداخل

والترابط والتفاعل المستمر، وقد صنفت في ستة مكونات هي:

أولاً: البيئة الرحمية .

ثانياً: البيئة الفيزيائية بما تحتويه من مناخ وطقس يعيش فيه الفرد.

ثالثاً: الأسرة تلك الجماعة الأولية التي تلقي بتأثيرها المباشر على سلوك الأفراد بما تقدمة من أصول الخبرات متمثلة في الوالدين والأخوة والأقارب.

رابعاً: المدرسة وما يقدمه المعلمون فيها من اجتهادات لبناء دافعية الفرد

ومعارفه، فهي تؤسس قواعد اكتساب خبرات جديدة في طار غير إطار الأسرة يعتمد على الاستقلالية والمنافسة في أطار من نظام يتميز بالتدرج والتوجيه.

خامساً: المجتمع الذي يقدم فرصاً غير محدودة للعمليات الاجتماعية التي تستهدف التكامل الإنساني، وتستند هذه العمليات في اكتساب خبراتها عن طريق الاحتكاك المباشر وغير المباشر وذلك من خلال البنية الاجتماعية المنظمة التي تساعد الفرد على التنشئة الاجتماعية لتحقق التطبيع الاجتماعي الخاص به .

سادساً: الثقافة التي تؤدي دورها في تطور الفرد وارتقائه .

3. **عوامل أخرى**: هناك مجموعة من العوامل المشاركة لكل من الوراثة والبيئة في عملية النمو مثل (النضج والتعلم والغدد المختلفة في الجسم) فالنضج مثلاً هو مجمل عمليات النمو الطبيعية الفطرية التلقائية لجميع الأفراد في كل الأجناس والبيئات، وتحدد درجة النضج طبيعية السلوك الذي يصدره الفرد.

الفروق الفردية

الفروق الفردية ظاهرة عامة تسود جميع الكائنات الحية، وفي الإنسان يختلف الأفراد في صفاتهم المتعددة والمتنوعة على الرغم من اشتراكهم في الخصائص العامة للجنس البشري، وهذا الاختلاف يتضمن الاتجاهات، والميول والقدرات العامة والخاصة، والخبرات المكتسبة الثقافية والاجتماعية والخصائص النفسية وما يتبع ذلك من أساليب، وأنماط سلوكية لا يتطابق فيها اثنان مهما اتحدت الصفات حتى التوائم المتماثلة أو المتطابقة والناتجة من حيوان منوي واحد، وبويضة واحدة انقسمت بعد التخصيب إلى كائنين، والفروق الفردية موضوع بحثي قديم قدم الفكر الإنساني، ولعل بناء التكوين الحضاري خير دليل على وجود هذا الفرع من المعرفة التي حقق فيها(أفلاطون) وصاغ فكرة عندما قسم الأفراد إلى فئات تبعاً لأختلاف القدرات، وما تؤدي من الأعمال، كما أكد (أرسطو) على أهمية التوزيع ألاعتدالي للأعمال على الناس واختيار فئات العمل المبني على القدرات والعوامل الوراثية والبيئية، وفي العصر الحديث تأسس علم النفس الفارق كأحد فروع علم النفس عندما تحقق (فرنسيس جالتون) منذ نهاية القرن التاسع عشر عن موضوع الوراثة وعمد إلى بحث أوجه التشابه والاختلاف بين الأقارب وغير الأقارب وقد سار على النهج كل من (بينية، وشترن، وكاتل، وتايلور) الذين بحثوا في التكوين النفسي للشخصية، وقد ميز العلماء بين مجموعتين من الصفات الفارقة في الأفراد، صفات تتعلق بالتنظيم العقلي، وصفات تتعلق بالتنظيم الانفعالي، كذلك ميز العلماء بين نوعين من الفروق، الفرق في النوع الذي يوجد بين الصفات المختلفة، والفرق في الدرجة أي الاختلاف بين الأفراد في الصفة الواحدة، وهو موضوع سيكولوجية (علم نفس) الفروق الفردية، وبما أن الفروق الفردية تبحث في مظهرين أساسيين، فروق بين الأفراد ومدى انحراف الفرد عن متوسط المجموعة في سمة ما من السمات، إذا فهي تركز على مدى الاختلاف في السمات الجسمية، والعقلية، والانفعالية والشخصية للأطفال، وهذا ما توضحه بنية التعاريف المتعددة لمفهوم الفروق الفردية والتي نذكر منها ما يلي:

- ❖ الفروق الفردية هي تلك الاختلافات التي يتميز بها كل فرد عن غيره من الأفراد .
- ❖ الفـروق الفرديـة هـي الانحرافـات الفرديـة عـن المتوسـط الجمـاعي في الصفات المختلفة جسمية كانت أو عقلية أو نفسية أو اجتماعية، وقد يكون مدى هذه الفروق كبيراً أو صغيراً.

اذ تتفق العوامل المؤثرة في النمو مع العوامل المؤثرة في الفروق الفردية، وأهمها عاملين أساسيين هما الوراثة والبيئة، وقد أثيرت مناقشات فلسفية ونظرية حول الدور الذي يلعبه أي من العاملين، فعلى الرغم من كونهما قوتان مختلفتان في طبيعتهما، ولكنهما متفاعلتان ومتكاملتان في تأثيرهما المباشر على الفرد، وبالتالي يختلف الأفراد عن بعضهم البعض كل حسب درجة ونوع هذا التأثير، ومن ثم يتلازم العاملان في التأثير على السمات المختلفة للفرد، وان كان للوراثة اثر أكثر وضوحاً في بعض السمات العقلية كالقدرات العامة – الذكاء - والسمات الانفعالية المزاجية، كالاتزان، فأن للبيئة اثر أكثر وضوحاً في السمات الاجتماعية والخلقية (تكزين الأخلاق) وقد حُددت الوراثة بأنها انتقال الصفات من الإباء والأجداد إلى الأبناء عن طريق المورثات أثناء تكوين البويضة المخصبة، أما البيئة فقد حددت بأنها مجموعة المثيرات التي يتعرض لها الفرد طول حياته، وهناك طرق متعددة استخدمت لدراسة أثر كل من الوراثة والبيئة فطريقة المقارنة استخدمت بين التوائم المتماثلة وغير المتماثلة، وقد أكدت معظم النتائج على الدور الأكبر للعوامل الوراثية في تحديد الفروق الفردية، بينما أثبتت الدراسات التي أجريت على الأطفال في بيوت التبني والمؤسسات على إن البيئة الجيدة تساعد على النمو العقلي للأطفال ، وتستند الفروق الفردية على مجموعة من الأبعاد

هي:

أولاً: الفروق الفردية في الذكاء: يعد الذكاء البعد الأساسي في الفروق الفردية حتى أن البعض كان يرى أن الفروق في الذكاء هي الفروق الوحيدة الموجودة بين الأفراد، لذلك يحتفظ الذكاء بموقعه كأهم الصفات العقلية المعرفية في قمة التنظيم الهرمي للفروق الفردية، وقد ساعده ذلك أن يحظى الذكاء بأهتمام كبير لدى الباحثين في مجالات عديدة تربوية ونفسية واجتماعية وفسيولوجية، مما استدعى تعدد التعريفات وتنوعها منها:

*الذكاء: هو القدرة على التعلم.

*الذكاء: قدرة الفرد على التكيف مع المواقف الجديدة.

*الذكاء: هو مجموعة المعارف المكتسبة.

*الذكاء: هو ما تقيسه اختبارات الذكاء

من هذا المنطلق تم تصنيف البشر حسب نسبة الذكاء إلى فئات في مدرج الذكاء، فيكون العبقري في قمة المدرج، وهو الذي تتعدى نسبة ذكائه 160 درجة، بينما الذي حظي بأقل من40 درجة يكون متخلفاً تخلفاً شديداً وموقعه في آخر المدرج وقد استخلصت الدراسات والبحوث مجموعة من الخصائص العامة للفروق الفردية في الذكاء، وتتمثل في أن الذكاء يتأثر بالعوامل الوراثية أكثر من التأثير بالعوامل البيئة، وان هناك إتساق في الذكاء مرتبطاً بسنوات عمر الفرد، وأن منحنى الذكاء يختلف من فرد لأخر، وأن الفروق الفردية تظهر نتيجة أثر مقومات البيئة على استخدام القدرات العقلية الكامنة، وأن الزيادة في نسبة الذكاء مرتبط بالمستوى التعليمي، والاقتصادي، والثقافي، والاجتماعي للأسرة وممارسة الفرد فيها، أي أن الظروف البيئة لها علاقة رابطة على ارتفاع مستوى الذكاء في الفرد.

ثانياً: الفروق الفردية في التحصيل الدراسي: منذ أن أُستحدث التعليم المدرسي ظهرت الفروق الفردية في التحصيل الدراسي التي تمثل بعداً أساسياً

مهماً في الفروق الفردية ونظراً لأنتشار هذا البعد في جميع مدارس العالم، فمن المألوف أن تجد في كل مدرسة، بل في كل فصل مستويات تحصيليه أربعة تجمع ما هو دون المتوسط فالمتوسط، فالأعلى من المتوسط، فالتفوق والنبوغ مما يعني تعدد نسب الاستفادة من التعليم، إضافةً إلى تحديد مقدار التسرب من التعليم وتزايد هذه النسب يجعل الأمر في خطورة على المجتمع، وقد تحققت الدراسات من وجود مجموعة من العوامل التي تؤثر في إحداث الفروق الفردية في التحصيل الدراسي، وخاصةً لدى الأطفال منها

- عوامل تنسب إلى الفرد نفسه وتتضمن الاختلاف الطبيعي في نسبة الذكاء كذلك اختلاف الاستعدادات، والميول، والحالة الصحية، والمزاجية واختلاف مدى الانتباه، واختلاف مستوى الطموح، والدافعية.
- عوامل تنسب إلى الأسرة والتي تحظى بأولوية الأهمية عند بعض الباحثين ومنهم (كولمن) الذي يرى تزايد حدة الفروق الفردية بين التلاميذ ويكمن في العوامل المؤثرة والمباشرة للأسرة أهمها المستوى الاقتصادي، والمستوى التعليمي والثقافي للوالدين، وطبيعة عملهم، ومستوى طموحهم، كذلك نوع العلاقات السائدة بين أفراد الأسرة، والعلاقة بين الأسرة والمدرسة.
- عوامل تنسب إلى المعلم في قدرته على أداء التدريس، وتنوع طرقه وقدرته على التعامل مع الأنماط الشخصية المختلفة بأختلاف التلاميذ، وقدرته على التقييم الموضوعي للمتعلمين، وما يتضمن ذلك من بناء اختبارات موضوعية لقياس القدرة على التحصيل، كذلك هناك الحالة النفسية والمزاجية للمعلم والتي لها أثرها القوي على التلاميذ.
- عوامل تنسب إلى المناهج والمقررات الدراسية، وهي المجموعة الثالثة من العوامل المؤثرة في الفروق الفردية، فصعوبة المنهج وعدم ملاءمته

لمتوسط مستوى التلاميذ، وخلو المنهج من عناصر الإثارة والدافعية للتعلم، وعدم ترابط موضوعات المنهج، والتركيز على موضوعات دون موضوعات أخرى، كلها عوامل ذات أثارة دالة على الفروق الفردية.

- عوامل تنسب إلى الأنشطة المدرسية، وعوامل تنسب إلى الامتحانات من حيث الطبيعة، والموضوع، والنوعية، وظروف الزمان والمكان، وعوامل تنسب إلى الأقران في المدرسة، وعوامل تنسب إلى النظام الإداري السائد في المدرسة من حيث العلاقة بين فريق العمل المدرسي والنظام المدرسي.

ثالثاً: الفروق الفردية في الاستعدادات والمواهب والميول والقيم: يتسق مع الذكاء إن تكون هناك استعدادات، ومواهب، وميول، وقيم يعمل في إطارها الفرد فكثير من الأنشطة الإنسانية والمجتمعية كالفنون، والآداب، والأنشطة الرياضية والاقتصادية، والميكانيكية تتطلب هذه المكونات في الأفراد بقدر ما يتطلب النشاط الإنساني للذكاء بمفهومه العام، وعلى ذلك لابد من وجود اختبارات وقياسات موضوعية للتعرف على هذه المكونات من أجل أعداد برامج لتحقيق هذه المكونات، والتدريب على ظهورها لخدمة الإفراد، فالفروق الفردية ليست قاصرة على الذكاء وحدها بل هي شاملة، والمجتمع يتطلب التنوع، والتعدد في وظائف الفرد التي يحققها مفهوم الفروق الفردية.

رابعاً: الفروق الفردية في سمات الشخصية: الشخصية ذلك المكون الكلي الممثل لنموذج الإنسان الذي عمد علم النفس إلى البحث في سلوكه والكشف عن مكوناته، والشخصية مفهوم متعدد تعريفاته فهي مثلاً:

- الشخصية هي ذلك النظام الكامل من الصفات الثابتة نسبياً الجسمية والعقلية، والنفسية مثل الذكاء، والتفكير، والميول، والاستعدادات والاهتمامات، والقيم التي تميز فرد معيناً والتي تقرر الأساليب المميزة لتكيفه مع بيئته المادية والاجتماعية.

- الشخصية هي جملة الاستعدادات البيولوجية الفطرية، ونزعات الفرد وغرائزه، وما اكتسبه من ميول واتجاهات عن طريق خبراته.

ومن التعريفات السابقة يتضح إن هناك مجموعة من العوامل تسهم في تحديد سمات شخصية الفرد، وهي الوراثة متمثلة في السمات والخصائص الجسمية والمزاجية التي يولد الفرد مزود بها، والمؤثرات التكوينية في مرحلة ما قبل الميلاد فالحالة الفسيولوجية والتغيرات الانفعالية للأم ذات أثر قوي على الجنين وشخصيته، وكذلك العوامل البيئية ممثلة في سلوك الوالدين والأخوة والأقارب والسلوك السائد في المجتمع، والخبرات المكتسبة من الاحتكاك مع الآخرين وأثر ذلك على تكوين الشخصية.

خامساً: الفروق الفردية في الأنماط المعرفية والإدراكية: تُعد الأساليب المعرفية الإدراكية وسيلة من الوسائل الهامة المستخدمة في تحديد الفروق الفردية إذ ينظر من خلالها إلى الشخصية نظرة كلية شاملة لا تتجزأ كأساس للتمييز بين الإفراد أثناء تفاعلهم مع المواقف الحياتية المختلفة، إلا أن هذا التمييز ليس كمياً يحدد مقدار ما يملكه الفرد من سمه أو قدرة، وإنما هو تمييز كيفي يتعمد على الأسلوب الأكثر تفضيلاً لدى الفرد، والذي يسلكه أثناء تعامله مع المواقف المختلفة الذي يتميز بدرجة عالية من الثبات النسبي، ويقصد بالأنماط المعرفية مجموعة الأداء المفضلة لدى الفرد لتنظيم ما يراه وما يدركه من حوله، وفي أسلوبه لتنظيم خبراته، وفي أساليبه في استدعاء ما هو مختزن من خبرة بالذاكرة، كل هذا يؤدي إلى اختلاف الإفراد في أساليب حل المشكلات وفهم الموضوعات واختلاف وجهات النظر والسرعة والدقة في الحركة وتقدير المسافات وفي حدة السمع وتمييز الألوان وتقدير السطوح، وتعني الأنماط المعرفية الاختلافات بين الإفراد في أساليب الإدراك والتذكر، والتخيل، والتفكير كما أنها ترتبط بالفروق الموجودة بين الأفراد في طريقتهم في الفهم، والتخطيط، والتحويل، واستخدام المعلومات، وفهم الذات.

النص المفتوح والنص المغلق

من المفاهيم المهمة التي باتت تشكل مرتكزاً رئيساً في الدراسات النقدية الحديثة، هو مفهوم النص المفتوح والمغلق حيث إن صاحب الفضل في طرح وإشاعة هذين المفهومين هو (إمبرتو ايكو)، فالأول (النص المفتوح) يقصد به « ذلك النص المحدد المصدر، والمحدد المستقبل، والمحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة من التفسيرات التي تلاحقه، ولذا قيل عنه النص المفتوح»أما النص الآخر (النص المغلق)، فهو « ذلك النص الغائم الدلالة، ورغم ذلك، فإنه لا يحتمل إلا تفسيراً واحداً، وعلى مستوى النص الأدبي ما نلاحظه في النصوص البوليسية وما يتصل بها من روايات الجاسوسية» ومن ذلك، يتبين لنا الفارق ما بين النص المفتوح من جهة، والنص المغلق من جهة أخرى، إذ يحدد (بارت) الاختلاف بأعتبار أن النص المفتوح بحسب رأيه «يساوي علاقة جنسية منجبة..»، بينما النص المغلق «يساوي علاقة جنسية غير منجبة» وعلى هذا الأساس، فإن النص المفتوح والمغلق يكون ذا علاقة مع المتلقي، وقدرته في الخوض بتقنية النص، ليتمكن من استخلاص النتائج على مستوى الشكل والمضمون، اذ يقول (فاليري) «ليس هناك معنى حقيقي لنص ما»، بمعنى أن المتلقي مرهون بنوعية القراءة إذا كانت صحيحة أو غير صحيحة، فالقراءة الصحيحة هي ما تنطلق في البحث على اللغة الجمالية، والتحليل على وفق الثوابت التاريخية والاسترجاعية للنص، أما القراءة غير الصحيحة. فإنها قراءة منغلقة، فهي لا تسمح بتدفق الملاحظات لدى المتلقي، ويرى (بارت) أن قراءة النص لا تتحقق إلا من خلال خمسة انساق من العلامات، تتحكم في إنتاج المعنى، وهي «النسق التأويلي، النسق الدلالي، النسق الرمزي، نسق الحدث، النسق الثقافي» وبذلك، تكون علاقة النص (الانفتاح والانغلاق) مرهونة بالمبدع من جهة، وما يحمله من انساق إبداعية، هي ما تؤهله لأن يحدد نوع المتلقي من جهة أخرى، فالمبدع والقارئ وجهان لقضية واحدة، الأول يصنع الإبداع، والآخر يرتبط بتلقي ذلك الإبداع وفق الانساق التي ذكرناها بحسب تحديد (بارت) وحينما جاء مفهوم النص المفتوح، والنص المغلق كانت الدلالة، والمعنى هما المقصودان، وكان الشعر ربما غائباً عن حلبة الصراع من حيث كون

النص بمعزل عن نوعيته هو نص ولا سيما النص الشعري ولا يعيب النص كونه مفتوحاً أو مغلقاً، وفيما مضى كانت المصطلحات الموازية مثل المباشرة والغنائية، ولكن بمجيء موجة الحداثة وما بعد الحداثة ودخول كثير من العلوم في حلبة النقد مثل علم النفس وعلم الاجتماع، والإعلام وغيرها ودخول نظريات هذه العلوم إلى حلبة النقد مما جعل من البعض يصف الشاعر بالآلة تنتج النص، ويأتي الناقد ليعيد تصنيع هذا النص، وعندما جاء مفهوم القراءة النقدية، وهي القراءة التي تستكشف ما وراء النص، وتستضيء بنور النص وتنصب خيمتها في رياضه، ومن ثم تكون قراءة إبداعية من شأنها أن تصل إلى مصاف النص بأعتبار النص متناً والقراءة هي الشرح والحواشي التي لا غنى للنص عنها، وهنا يأتي دور النص المفتوح على عدة دلالات يكتشفها المتلقي ويكتشف فيها ما لم يخطر ببال الشاعر أو الروائي حتى، ولهذا عندما قال المتنبي: «ابن جني أعلم بشعري مني»، فقد أصاب وكأن المتنبي يكتب نصاً مفتوحاً وابن جني هو من يقوم بأكتشاف هذه الانفتاحات ومن الظلم تضييق دائرة الانفتاح على الدلالة فقط ؟.لأن الانفتاح يجب أن يكون على جميع مستويات النص، وقد جاءت الأسلوبية لتحل هذا الإشكال حيث قامت بمناورة النص من جميع المستويات الصوتية، والنحوية والدلالية، والصرفية، والبلاغية، ولن يحيط ناقد بهذه الجوانب وإن ادعى ذلك، ويبقى النص قلعة عصية المنال على الناقد المدعي الكمال أو الذي يصدر أحكامه من وراء الأسوار حتى يأتي ببرهان من النص، ومن الظلم الحكم على النص من خلال نوعه، فالعمود الشعري، وقصيدة العمود هي من الإرث الثقافي العريق، والذي يجب أن لا يستهان به، وهي بناء دلالي معرفي هندسي موسيقي محكم، ويكفي توراث تلك النصوص عبر العصور وبروز أسماء معينة في كل عصر، ومعايير القصيدة العمودية وآليات إنتاجها تغري القارئ، والمتلقي بالكتابة، ولكن تبقى آفة النقد هي التنظير الزائد دون الاشتغال بالنص، ويمكن عد المصطلح من المصطلحات النقدية في الأدب الحديث، و(امبرتو إيكو)، حاول أن يشيع مصطلح النص المغلق والنص المفتوح في الأدب، ولكنه لم ينجح في ذلك بشكل واضح، وقد ذكر أن النص المغلق عنده هو النص الذي

ينفتح على كل احتمالات التفسير، أي يقبل كل تأويل محتمل، بينما النص المفتوح هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء كتابته للنص، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة، والتأويلات التي يتعرض لها هذا النص مجرد أصداء لبعضها البعض، على عكس الاستجابات التي يستثيرها النص المغلق، يقول (إيكو): ((إنك لا تستطيع استخدام النص المفتوح كما تشاء، وإنما فقط كما يشاء النص لك أن تستخدمه، فالنص المفتوح مهما كان مفتوحاً لا يقبل أي تأويل)).



المصادر

المصادر باللغة العربية

1. ـــــ: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط4، دار المعارف، مصر، 1974.
2. ـــــ: من التأثيرية إلى الحداثة ؛ قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو، القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، متحف محمد خليل، القاهرة، ب ت.
3. إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ب ت.
4. إبراهيم، عبد الله: معرفة الآخر : مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.
5. إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية : إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي في العربي، بيروت، ب ت.
6. أبو ريان، محمد علي: فلسفة ونشأة الفنون الجميلة، ط5، دار الجامعات المصرية، 1977.
7. أدهم، سامي: العدمية النهلستية : بحث في أنطولوجيا الخير والشر والجمال، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفارابي، بيروت، 2003.
8. أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، ط1، دار كتابات، بيروت، لبنان، 1994.
9. إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974.
10. افاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ط2، دار أفريقيا الشرق، 1998.

11. أفلاطون: محاورة تيتاتيوس، ت: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
12. الآلوسي، حسام الدين: الفلسفة اليونانية قبل سقراط، ط1، منشورات دار الحكمة، بغداد، 1990.
13. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر : التصوير (1870 – 1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لنبان، 1981.
14. أمين، عثمان: روّاد المثالية في الفلسفة الغربية، ط2، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1987.
15. بارت، رولان: مبادئ في علم الدلالة، تعريب: محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996.
16. باومر، فرانكلين ل: الفكر الأوربي الحديث : الاتصال والتغيير في الأفكار من 1600 – 1950، ج3، ت: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
17. باونيس، الآن: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل. م: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990.
18. بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946.
19. برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
20. برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج2، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
21. بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوي، م: جابر عصفور، ط1، منشورات المجمع الثقافي، أبو جني، 1995.
22. بري، جرمين: ألبير كامو، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت، نيويورك، 1968.

23. البزاز، عزام وآخر: أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، 2001.
24. البسيوني، محمود: الفن الحديث : رجاله، مدارسة، آثاره التربوية، دار المعارف بمصر، 1965.
25. بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم)، ط1، المجلد الثاني، دار الرائد اللبناني، 1982.
26. بودريان، جان: المجتمع الاستهلاكي : دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكبيه، ط1، تعريب خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995.
27. بيرمان، مارشال: حداثة التخلّف (تجربة الحداثة)، ط1. مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص – نيقوسيا، 1993.
28. تسدول، كارولين وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية : فصل ضمن كتاب: الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
29. تشربنبسفسكي، ن. غ: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ت: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983.
30. التكريتي. جميل نصيف: المذاهب الأدبية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
31. تورين، ألان: نقد الحداثة : الحداثة المظفرة، ولادة الذات، ج2، ت: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.
32. توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، دمشق، 1992.
33. توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
34. ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1985.

35. الجابر، عبد الرزاق مسلم: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الكتب المصرية، بيروت، ب ت.

36. الجاخنجي، محمد صدقي: الفن التصويري المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1961.

37. الجادرجي، رفعة: حوار في بنيوية الفن العمارة، ط1، لندن، 1995.

38. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

39. الجرجاني، علي بن محمد الشريف: كتاب التعريفات، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1960.

40. جونسون، ر. ف: الجمالية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.

41. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ ؛ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، ع30، 1996.

42. حرب، علي: نقد الحقيقة، والنص والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

43. حسن، محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي للطبع والنشر، مصر، ب ت.

44. الحلاّق، محمد راتب: النص والممانعة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

45. حمّودة عبد العزيز: المرايا المُحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، 1998.

46. حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات إلى اتحاد الكتّاب العرب، 1981.

47. حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ، مطبعة اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1989.

48. الحوالي، سفرين عبد الرحمن: مقدمة في تطوّر الفكر الغربي والحداثة، ع199، ربيع الأول، 1425هـ.

49. خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، ط1، منشورات جامعة قاز يونس، 1998.

50. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1998.

51. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1998.

52. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.

53. داسكال، مارسلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.

54. دوبليسيس، أيفون: السوريالية، ت: هنري زغيب، ط1، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.

55. ديكارت، رينيه: التأمّلات في الفلسفة الأولى، ت: عثمان آمين، مكتبة القاهرة الحديثة، 1956.

56. ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر القاهرة، 1963.

57. ر. م، البريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت: جورج طرابيشي، ط3، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.

58. رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، ط 1، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.

59. الراوي، عبد الستار عز الدين: ثورة العقل، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

60. رسل، برتراند: حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة)، ج2، ت: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1983.

61. رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

62. روبرت شولن: السيمياء والتأويل، ت: سعد الغانمي، ط1، 1994.

63. الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، 2000.

64. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.

65. زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

66. سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، 2005.

67. ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، يناير 1978.

68. سعيد، أبو طالب محمد: علم النفس الفني، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1990.

69. سليمان، حسن: الحركة في الفن والحياة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ب ت.

70. سماح رافع محمد: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1973.

71. سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، الموسوعة الصغيرة، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ب ت.

72. سمث، إدوارد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل محمد وجبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

73. شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

74. الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر : أزمة الحرية، دار المعارف، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1963.

75. الشاروني، يوسف: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، 1969.

76. الشوك، علي: الداداثية بين الأمس واليوم، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ب ت.

77. شولتز، أوفي: كانت، ت: اسعد رؤوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.

78. الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة : حوارات مُنتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996.

79. صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ب ت.

80. عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1998.

81. عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، 1987.

82. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، 1998.

83. عبد الله، عادل: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 2000.
84. عطية، عبود: جولة في عالم الفن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985.
85. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأوربية المعاصر، دار الفكر، بيروت، ب ت.
86. عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، طرابلس، لبنان، 1994.
87. غالب، مصطفى: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979.
88. الغريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.
89. غصن، أميرة: نقد النفس عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى للنشر، بيروت، ب ت.
90. غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 2002.
91. الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2002.
92. فاخوري، عادل: تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، مج 2، ق 1، ط1، بيروت، معهد النماء العربي، 1988.
93. فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة : الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 9801.
94. فرحان، محمد جلّوب: النفس الإنسانية، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1986.

95. فرويد، سيجموند: معالم التحليل النفسي، ت: محمد عثمان نجاتي، ط7، دار الشروق للطباعة والنشر، 1988.

96. فنك، يوجين: فلسفة نيتشه، ت: إلياس بديوي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1974.

97. فيرست، ليليان: الرومانتيكية، ت: عدنان خالد، منشورات المركز الثقافي، بغداد، 1978.

98. فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: د. ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ب ت.

99. كالدي، جون: أصول الفن الحديث 1905 – 1914، ت: لمعان البكري، بغداد، العراق، ب ت.

100. كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1962.

101. كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت، دار القلم، ب ت.

102. الكروي، راجح: دور الحس في عملية المعرفة، عن المؤسسة الإسلامية:

103. كريستوفر نورس: التفكيكية النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996.

104. كريم، متى: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1966.

105. كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث : الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

106. كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985.

107.لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ت: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978.

108.مارتن، مارسيل: اللغة السيميائية، ت: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1964.

109.المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، سلسلة الكتب الحديثة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.

110.مجاهد، عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، 1977.

111.محمود، زكي نجيب وأحمد أمين: قصة الفلسفة اليونانية، ط4، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1958.

112.مدبك: قاموس الرسامين في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 1996.

113.مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، ج2، دار المعارف بمصر، 1964.

114.مصطفى غالب: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979.

115.هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة : بحث في أصول التغيير الثقافي، ط1، ت:

د. محمد شيا، المعهد العالي للترجمة، الجزائر، بيروت، 2005.

116.هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

117. هولب، روبرت: نظرية التلقي ؛ مقدمة نقدية، ت: د. عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

118. رزوق، اسعد: موسوعة علم النفس، ط1، م: عبد الله عبد الدايم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
119. روزنتال، م. وآخرون: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من علماء السوفيت، ط3، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
120. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الفكر، بيروت، ب ت.
121. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1977.

المـصادر الأجنبية

1. Balandier: "Le detour, pouvoir. Et modernite", Paris, Ed. Fayard.

2. Bure , John: contemporary American Sculpture (selection 2) withey museum of American art , 1969.

3.Alexis, Nouss: La modernite , Jacques Grancher Editeur , Paris , 1991.

4. Copplestone, trewiin: modern art movements spring books, London, 1962.

5. DANEIL , Jadams Twoerd: A theological understanding of post modernism , London , 1974.

6.Der marck , van: George Segal , Harry N, Inc, Publishers , New york , 1997 , p26.

7. Dufrenne , Mikel: The Phenomenology of Aesthetic Experience , Trans. Ed. Ward Sasey and others Evanston: North Western Univerity Press, 1973.

8 .Edwrd Lucie Smith ; Movement in art since 1945 , Thomee and Hudson , London.

9.Durbby. K:"Modernism In Eurplan philosophy". (2rid) Mc Graw-Hil, new York, 1988.

10.Gilbert , Rite: Living with art , fourth Edition , printed in the United State of America , 1992 .

11.H. H. Aranson , A history of modern Art , Thames and Hudson , London , 1979.

12. Hassan, I: The post modern turn– Essaysin post modern theory and culture, Ohio state University press, Columbus, 1987.

13.Robert , Myron ; Modern art in America , Abreer Sandell Crowell-Collier , Press New York 1971.

14.Hegel: "Difference des systems de Fitch etde Atlas de to philosophies" T, F, Paris, 1993.

15.Hisham ,Sharabi: Leneo portriarocat, ed. Mercure de, France, Paris, 1986.

16 Ihab, Hassan: from postmodern is im to post modernity, Paris,, 2001

17 Ihab, Hassan: the post modern turn , Ohio state Universsity press , Columbus. 1987

18 Baudrillard , Jean: Lamodernit , Enclopedia Universalis Vol. 11.J.L, Daval: In. Art Actuel. Annuel. kira , 1975.

19 Jean , Pievve Seguin: " Le Mot Moderne et ses derives au xv IIIe " in Ce que modernite veut dire (I) Presses universitaires de Bordeaux , 1994

20 Hegel. G. W. F. Esthetics , trans. T. M. Knox (Frankfort) , 1975 , Vol.. 1.

21 Jenk, Charles ; " The language of post modern Architectures" fourth Revis Enlarged Edition Academy Edition , London , 1984.

22 Jean, marie domenach: Approches de la modernity , ecok poly technique , editon , arketinqi , paris , 1986.

23 Jeff. Fountain , post modernity: Aglobal weather change.

Jmhnston , Jill , Afluxus , America , Oct , 1989.

24. Johh A, wolker:, Art since pop , London , thames and Hudson , 1975

25. John, Golding: Concepts of modern art, cubism, Revised enlarged edition, London, 1984.

26. Jonathan finebrg: Art since 1940 Strategies, Ofbeing Laurence king ,2000.

27. Jurgen Habermas: Le discours philosophique do la Modernite. Tra , Gallimard. 1988

28. Encyclopoedia of the Social science - Edition chief Edwinr – Asellgman , Vol. 9 the Macmillan Co. New York , 1959.

29. Krier , Leon , Tradition: Modernity –Modernism , some necessury Explanation, Vol 57. London 1987.

30. Kiev, lenitradition: Modernity-Modernism, some necessary explanation vol, 75. London, 1978.

31. M. Compton: Movement of modern art , pop art , London , 1970 , J. Pierre , pop art , Paris , 1972.

32. Thomas, Denis: The Impressionists, Hamlyn, London New York, Sydney, Toronto. London, 1997.

33. Micheli, Mario: Cezanne Publishers, New York, 1978.

34. P. portoghesi: postmodern , The Archi tecture of postindustrial Society , New York , 1992.

35. Patricia ,Waugh: post modernism: AReader , Edward Arnold , London , 1992.

36. Read, H: Aconcise History of modern Painting,1984.

Ruhrberg , eds: Artof the 20th century , taschen, 2000.

37. Meyer, J. Jde; Incio / Visual Eastich , Land Hmphies inc London 1975.

38. Munro , T; Evaluation in the Arts ; New York.

39. Sarah, Whitifield: Fauvisme, Concepts of modern art , Rivised en larged edition. London, 1981

40. Sim , Stuart: The Routledge Com pantion to postmodernism , London and Newyork , 2001.

41. Terrvy , Eagle. ton , The illusions of potmodernism. (Massachusetts , Blaekwell publishers Inc. Second published. 1997.

42. Toy lor , Jashura: Futurism , Museum of Modern Art , New York , 1961 .

43. W. S. Rubin: Art Dada el Surrealiste, (Trad, del) American, Paris.

44. Dichedig: Hiding in the Light Ima yes and things , London and New York , 1988.

45. Walker, Gredion , Corola: Cortemporary Sculpture ,An Evolution in volume 8 space , 1961.

46. Wrigh, W.: A History of modern philosophy, New York, 1949.
Dufrenne , M, As telpolitique , Paris , 1974.

47. Kuspit, Donald B: Red Desert and Arctic Dreams , Art in America , March , 1982

السيرة الذاتية



الاء علي عبود الحاتمي

مواليد: 1981

ماجستير تربية فنية/كلية الفنون الجميلة/بابل

دكتوراه تربية فنية/ فلسفة

عضوة في نقابة الفنانين

من اهم الاصدارات:

- الابعاد المفاهيمية والجمالية للداداتية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة.
- تكنولوجيا التعبير في تشكيل مابعد الحداثة.
- تيار التعبيرية ومعطيات التداول الذاتي.
- مصطلحات واعلام الجزء الاول.

معجم مصطلحات وأعلام

9 789957 593513

دار المنهجية
الدار المنهجية للنشر والتوزيع
عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس: 4611169 6 962+
E-mail: info@Almanhajiah.com
ص. ب: 922762 عمان 11192 الأردن